DOCTRI
DUCE COMITE ARTE
EX
LIBRIS
Dr GIACOMO
DE TOMA

LEONARDO DA VINCI. L'ULTIMA CENA - REFETTORIO DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

LA CORTE DI LODOVICO IL MORO

★ ★

BRAMANTE E LEONARDO DA VINCI

700 ILLUSTRAZIONI - 20 TAVOLE

ULRICO HOEPLI
MILANO
1915

: . Le riproduzioni di questo secondo volume furon fatte su fotografie delle Ditte Gigi Bassani, A. Ferrario, Alfieri & Lacroix di Milano: Fratelli Alinari di Firenze: Anderson di Roma: Perazzo del Gabinetto Fotografico di Firenze: A. Giraudon, Berthaud frères di Parigi :: :: ::

TIPOGRAFIA SOCIALE - Milano, Via G. Mameli, 15

Naturalmente li omini boni desiderano sapere.

LEONARDO. Cod. Atl. 119. v.

II.

BRAMANTE

E

LEONARDO DA VINCI

Biblioteca Nazionale di Parigi - Ms. it. 372.

Questo secondo volume dell'opera nostra **La Corte di Lodovico il Moro** *vuole illustrare l'attività dei due maggiori artisti che furon vanto di Milano e della signoria sforzesca:* **Bramante e Leonardo da Vinci.**

Nelle nostre ricerche storiche e critiche abbiamo voluto rifarci da capo, ricorrendo alle fonti, esaminando direttamente e confrontando a lungo le opere fra loro. La messe raccolta fu tale che, se ci permise di seguire anno per anno la meravigliosa attività dei due grandi maestri in Lombardia, chiarendo molte cose dubbie e precisando la paternità di opere discusse, ci obbligò tuttavia a rimandare a un terzo volume l'indagine dell'opera degli artisti minori e dei letterati a Milano in quel periodo d'oro della nostra civiltà.

Per opera sopratutto di Bramante, il fecondissimo architetto innovatore e di Leonardo da Vinci, l'artista più interessante del Rinascimento italiano, Milano potè vantarsi di essere la nostra Atene, quale la disse il Bellincioni. Le due grandi figure campeggiano dunque sole nel volume. L'editore, con l'alto concetto ch'egli ha degli studi, volle che anche questo fosse corredato del più ricco materiale illustrativo, a facilitare i raffronti da parte del lettore, ad accrescere godimento all'occhio e allo spirito. Questo ci ha concesso d'estendere le nostre indagini anche sulla scuola fiorentissima, se pure poco originale, che Bramante lasciò in Lombardia. L'apparente digressione ci è sembrata utile per chiarire l'opera del maestro; tanto più che in alcuni prodotti dei continuatori è un'eco così vivace dell'arte sua da dover concludere che, o per virtù di disegni lasciati da lui o per effetto di una felice assimilazione del suo spirito genialissimo, qualcosa del genio di lui sopravvivesse in Lombardia anche dopo la sua partenza; così che l'illustrazione dell'opera di Bramante non potè sembrarci completa che con l'esame di quella de' suoi più diretti seguaci.

Diverso carattere ha invece l'altra nostra digressione — limitata questa volta quasi esclusivamente alle figure — relativa alle copie dei due capolavori vinciani: la Vergine delle Rocce *e* la Cena. *Il genio del maestro fiorentino e sopratutto la natura di questo ramo dell'arte non consentono certo di affermare che in quelle ripetizioni più o meno libere continuasse, anche limitatamente, l'arte del caposcuola. La lieve digressione nella continuità delle riproduzioni dirette delle opere e dei disegni suoi vuole piuttosto soddisfare una legittima curiosità altre volte espressa da molti studiosi e compensare, in certo modo, la rovina di uno di quei capolavori:* la Cena. *L'esame delle copie — alcune delle quali diligentissime — contribuisce a darci un'idea della bellezza dell'originale quando la rovina era minore o non ancora iniziata: oltre che può essere interessante constatare, attraverso le copie degli scolari, la psicologia artistica di ciascuno e studiare l'influenza dei due capolavori sull'arte lombarda.*

L'Autore.

Leonardo. - Windsor.

INDICE DEI SOMMARI

Le illustrazioni essendo poste in relazione ai soggetti trattati e spesso nelle stesse pagine crediamo inutile per ora offrirne l'indice, essendo sufficiente quello particolareggiato dei sommari e dei titoli delle pagine. — I nomi degli artisti, le opere e i luoghi sono stampati in carattere « grassetto »

I. - BRAMANTE

II. - LEONARDO DA VINCI

(1) *Errata-corrige:* a pag. 368 sotto la figura 421 in luogo di *bombarda* leggasi *mangonella*.

(2) Un'altra copia della *Vergine delle Rocce* di Londra (del XVI secolo, affine a quella di Vanzaghello e in una stanza del palazzo reale di Pitti segnalata in questi giorni da I. B. Supino (*Rendiconti R. Acc. Ist. di Bologna* 1914).

Scuola di Leonardo.
Coll. Albasini Scrosati.

Sagrestia di San Satiro.

I.

Bramante.

Precursori di Bramante in Lombardia — Pitture, disegni, incisioni di Bramante — Santa Maria di San Satiro — L'Ospedale Maggiore — Il Duomo di Pavia: il modello in legno, l'abside, la cripta — Il tiburio del Duomo di Milano — Il Duomo di Como — Santa Maria di Canepanova a Pavia — L'oratorio della Pusterla — Il palazzo Carminali Bottigella — Bramante, le feste di corte e Leonardo da Vinci — La ponticella « di Lodovico il Moro » nel Castello di Milano — La Canonica di Sant'Ambrogio — Le fortificazioni di Crevola in Val d'Ossola — Un'assenza di Bramante — Il castello di Vigevano — Santa Maria delle Grazie e il convento — Il refettorio di Santa Maria della Pace — La chiesa di Santa Maria di Abbiategrasso — I chiostri del monastero di Sant'Ambrogio — Bramante poeta e scrittore — Partenza di Bramante.

I seguaci di Bramante in Lombardia: G. G. Battagio e Agostino de Fondutis, G. G. Dolcebono, Gio. Antonio Amadeo, Cristoforo Solari, Tomaso Rodari, il Lonati, Lazzaro Palazzi, il Cesariano e B. Zenale — L'influsso dell'arte di Bramante a Milano, a Pavia, a Cremona, a Crema, a Lodi, a Pallanza, in Valtellina, e altrove.

'architettura lombarda, quando Bramante giunse a Milano ad apportarvi il verbo più elevato della nuova arte edilizia, era fiorente, pur seguendo antiche severe tradizioni. Se le altre arti non avevano ancor trovato validi rappresentanti della gentile rinascenza che, irradiata da Firenze e da Padova, s'andava propagando per ogni terra italiana come fioritura nuova in un campo inaridito da lungo verno, l'architettura al contrario, tenuta costantemente in alto concetto, seguiva un lento ma continuo progresso. Quei grandi focolari di attività edilizia ch'erano la Certosa di Pavia, il Duomo di Milano, i castelli ducali avevano offerto frequente occasione a risolver quesiti sempre nuovi, a dare impulso a un fermento incessante d'idee e di attività. L'antica gloriosa tradizione edilizia che aveva così profonde radici in Lombardia — culla di costruttori famosi nel mondo —

incominciava già a rinnovarsi qualche poco di fronte alle nuove esigenze e ai mutati gusti dell'arte. La signoria sforzesca, amante del fasto in ogni sua manifestazione, quasi per far dimentica la popolazione della perduta libertà che invano il breve periodo di repubblica aveva proclamato, incoraggiò le nuove tendenze. Artisti e costruttori furon chiamati a raccolta. I vecchi, severi edifici pubblici si vennero ingentilendo di qualche decorazione e le case nuovamente costrutte dalle fondamenta, pur senza rinunciar del tutto ai vecchi elementi dell'architettura ogivale, mostrarono qualche novità di linee e di ornamenti. Le anguste vie, i piccoli cortili incominciaron ad allargarsi con più igieniche norme; le medioevali bertesche, le inestetiche e incomode sporgenze sulle case si vennero abbattendo per disposizioni di *gride* ducali draconiane, che rimangono a ricordarci tuttora lo spirito di quei nuovi tempi; una rete di canali e di fogne s'estese, attraversando la città in ogni senso, con vantaggio dell'igiene e del commercio; nuove più fiorenti e comode officine, grandi cantieri brulicanti di artigiani intenti a fabbricare armi o a intesser filati, si sostituirono ai piccoli fondaci medioevali.

Le prime audacie edilizie di quel periodo di transizione che corre fra lo stile gotico ormai agonizzante e il Rinascimento che spetterà a Bramante di far trionfare furon tentate da una famiglia di artisti fecondi di geniali risorse, i Solari, al nome dei quali è legata la storia edilizia dei maggiori edifici sorti o rammodernati in quel tempo: la chiesa della Certosa pavese, quelle di Santa Maria delle Grazie, di San Pietro in Gessate, di Santa Maria della Pace, del Carmine, dell'Incoronata, ed altre minori a Milano, l'Ospedale Maggiore e numerosi castelli e fortilizi sparsi nel Ducato (1).

La novità più caratteristica, prima concessione ai principî della Rinascenza, è dovuta a Guiniforte Solari, che dal 1460 in avanti costrusse la chiesa di San Pietro in Gessate, almeno a giudicare dall'assoluta somiglianza di concetti costruttivi che l'edificio presenta con quello di Santa Maria delle Grazie che l'architetto innalzò alcuni anni dopo. L'interno di quest'ultimo tempio, a tre navate, rivela un curioso partito che è tuttavia prodotto non di modificazioni alla struttura originale ma di una idea tutta di getto e che troverà altri esempi. Le prime forme del Rinascimento — e sopratutto le colonne a capitelli fioriti — si associano ad altri elementi tenacemente tradizionali. Infatti le imposte o fasce che sorreggono le volte acute s'impostano, per mezzo di un pilastro interrotto, sui capitelli delle colonne, in luogo di continuare razionalmente sui piloni; così che le colonne sorreggono malamente il peso delle volte e il principio statico è risoluto evidentemente con una mezza misura non lodevole (fig. 1). Le forme delle colonne, dei capitelli, le serraglie delle volte di crociera, i motivi figurati innestativi palesan lo stento con cui l'artista si aggirava, mosso dal desiderio di qualche concessione allo stile nuovo senza ben conoscerne i precetti, ancor legato alla tradizione. Con un concetto dipendente dall'ossatura dell'edificio Butinone e fors'anche il suo socio Zenale — veri interpreti di quel periodo transizionale — dipinsero l'interno della chiesa a motivi geometrici e a severe figure di santi.

La chiesa di San Pietro in Gessate ha una stretta analogia costruttiva con quella delle Grazie. Ma diverso nelle due chiese è il sistema costruttivo adottato per

(1) F. Malaguzzi Valeri. *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo.* Studio storico critico ill. (Nel I vol. delle *Italienische Forschungen.* Berlin. Cassirer, 1906, a cura dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte in Firenze).

i fianchi; in San Pietro ogni cappella riceve luce da due finestre ancora a sesto acuto, incorniciate, aperte non nel fondo ma nelle pareti laterali disposte obliquamente all'asse della navata; un tetto unico collega e copre tutte le strombature delle finestre, dalle quali la luce entra scarsamente.

Così, timidamente, incompletamente qualche nuovo concetto si viene infiltrando: con nuove sagome più dolci, quasi men ogivali, si profilan porte e finestre; con nuove decorazioni in cotto in cui fanno capolino ovoli, foglioline, dentelli di sapore moderno

Fig. 1. - Interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Guiniforte Solari (1476).

girano le ghiere, corrono i cornicioni; eleganti riquadrature bianche di calce ornate di fiori e di foglie leggiadramente dipinte a colori vivaci ravvivano gli edifici civili; e già nel 1469, in un contratto coi *lapicidi* che prestan l'opera loro alla costruzione dell'Ospedale Maggiore intagliando colonne e cornici, si esige che queste ultime siano intagliate *modo florentino* e *a la moderna*. Nella gran fabbrica un artista fiorentino, il Filarete, aveva arditamente mostrato per la prima volta ai milanesi le novità dell'arte toscana nel pian terreno ad archi tondi profilati con ricchezza e impostati su colonne — un po' tozze tuttavia — dai capitelli fioriti. Dopo di che un movimento prima ignoto, una pretesa d'eleganza dianzi sconosciuta nei graffiti,

nelle profilature, negli sporti d'ogni genere, e l'introduzione della policromia e adirittura dell'affresco vengono pian piano ravvivando di calore nuovo gli antichi freddi principi dell'arte edilizia (1).

***

I precursori.

Se crediamo a qualche storico locale l'ultimo dei Visconti, Filippo Maria, avrebbe chiamato presso di sè, fra gli altri artisti, il Brunellesco. Ma sarebbe vano cercar traccia negli edifici milanesi dell'opera del grande rinnovatore dell'architettura italiana. Indubbio è invece un ringiovanimento d'idee in quel periodo e sopratutto nel successivo, dominante Francesco Sforza, per opera di umanisti e di artisti: fra questi ultimi il Filarete, Bartolomeo Gadio, Michelozzo, Aristotile Fieravanti, il Pisanello. Al munifico Francesco si deve, fra l'altro, l'inizio del meraviglioso edificio dell'Ospedale Maggiore, di carattere così eminentemente pratico e moderno per quei tempi. A lui si deve la riedificazione di quel castello che lo storico Corio poteva chiamare « il più superbo e forte che sia nel piano per tutto l'universo », che sarebbe costato un milione di ducati.

Abbiam ricordato l'opera del Filarete. Antonio Averlino di Firenze, detto classicamente il Filarete, dopo esser stato a Roma dove la fama cantò subito alte le lodi per le sue porte di San Pietro, a Firenze, a Venezia, e in qualche altra città minore, giunse a Milano intorno al 1451 (2). Una raccomandazione di Piero de' Medici valse a renderlo bene accetto al Duca Francesco Sforza, il quale gli affidò lavori in quella sua rocca di Porta Giovia che allora appunto andava ricostruendo. Il nuovo artista fu incaricato di fornire, per la fronte del castello verso la città, il disegno di due torri e del battiponte conferendo loro un'apparenza artistica che valesse ad allontanare dall'animo dei cittadini le preoccupazioni per il potente e pericoloso fortilizio che il principe innalzava. Ma l'opera del Filarete, d'altronde lento ideatore, fu ostacolata da' suoi compagni di lavoro, poco disposti a simpatia per un artista fiorentino. E se egli potè riprenderla in parte, a lui non spetta ad ogni modo la costruzione di quella torre che inesattamente fu poi chiamata del Filarete (3). Men fortunato ancora fu l'intervento dell'artista nella fabbrica del Duomo, talchè egli passò, protetto tuttavia dallo Sforza, a Cremona, dove si progettava d'innalzare un arco trionfale in onor del Duca e della consorte Bianca Maria che poi, a quanto pare, non fu eretto. Più efficace invece fu il suo intervento nella fabbrica dell'Ospedale di Milano fino all'estate del 1465. Egli aveva ideato un progetto grandioso che solo in parte fu eseguito, così che di quanto rimane tuttora di quel secolo gli si possono attribuire, seguendo i documenti, oltre il progetto planimetrico, il lato destro verso la chiesa di San Nazaro e due piccoli chiostri.

Sono composti questi ultimi di un doppio ordine di colonne con capitelli prevalentemente ionici reggenti gli archi a tutto sesto accompagnati da ghiere in terra

(1) I. Solari, op. cit. e I vol. di quest'opera, pag. 65 e segg.

(2) M. Lazzaroni-A. Muñoz. *Filarete scultore e architetto del secolo XV*. Roma. Modes, 1908.

(3) Lazzaroni e Muñoz, op. cit.

cotta ch'eran state pur fornite dal Filarete: il quale — lo assicurano i libri mastri del luogo — curò anche l'esecuzione degli stipiti, delle cornici, degli architravi delle porte che mettono nei chiostrini e che ancor rimangono, tutte semplici, di tipo classico (fig. 2). I due recenti illustratori dell'opera del Filarete s'accordan pienamente con quanto, in precedenza, sull'esame del monumento e delle carte del luogo, avevamo constatato: che della parte esteriore più antica dell'edificio, verso via dell'Ospedale, soltanto il piano terreno ad archi spetta all'artista toscano, mentre il superiore — senza rapporti col sottostante che rappresenta un ritorno all'arte gotica locale, spesso biasimata dal Filarete nel suo *Trattato* — spetta al Solari.

Fig. 2. - Piccolo chiostro dell'Ospedale Maggiore, del Filarete.

L'opera del Filarete poteva ben essere additata dal duca agli stranieri come una delle più magnifiche da noi. E l'artista, riconoscente al buon duca che l'aveva difeso contro gli attacchi degli invidi, ne riprodusse l'effigie con cura particolare per quanto glielo consentiva l'arte sua. Il busto di Francesco Sforza fa parte oggi della collezione Lazzaroni a Parigi. A Milano, per il principe, l'artista fiorentino preparò quel *Trattato d'architettura* che, nonostante le sue bizzarrie, è — meglio di quello piuttosto freddo e monotono di Leon Battista Alberti — un magnifico documento dello spirito dell'arte nostra nell'aureo suo periodo. Iniziato forse nel 1460 dovette esser finito non prima del 1464, e, dei diversi esemplari che se ne conservano, quello della biblioteca Trivulziana — in cui la filigrana reca la serpe sforzesca — fu certo scritto a Milano. Come vedremo, Bramante stesso ebbe forse a studiarlo e a valersene.

* * *

Men sicuramente precisabile, benchè più geniale, è l'opera a Milano di un altro precursore di Bramante: Michelozzo. Il Filarete, nel suo *Trattato*, riferisce che Michelozzo — l'attraentissimo architetto scultore che continuò il rinnovamento creato dal Brunellesco — fu chiamato a Milano per decorare il palazzo che i Medici di Firenze s'andavan costruendo in via dei Bossi per servire di sede al loro Banco (Vol. I. pag. 218). Pigello Portinari, nobile fiorentino gestore generale delle rendite del Ducato milanese e rappresentante della casa de' Medici a Milano, avrebbe poi, a spese sue, ricostrutta, a partire dal 1462, la cappella di S. Pietro Martire, detta poi dei Portinari, dietro la chiesa di S. Eustorgio (fig. 4). E anche questa costruzione — arrivata a noi nelle sue belle forme in gran parte fiorentine — sarebbe stata innalzata « colla direzione di Michelozzo » se crediamo al Vasari. Ma il Filarete, la cui asserzione avrebbe avuto per noi maggior valore, descrivendo la prima costruzione fatta dal Portinari non conferma quella bella paternità. Nè la cronaca del Bugatti, scritta sui documenti del luogo, nè le nostre ricerche d'archivio ci diedero maggior luce in proposito. Certo è che la elegante cappella presenta forme spiccatamente toscane nella planimetria (fig. 3), nel bel tiburio slanciato, leggiadramente ornato di lesene alternate a finestrelle tonde, nei particolari decorativi dell'interno, in cui gli stessi putti grossi, quasi gonfi, ricordan bene gli analoghi di Michelozzo del monumento Aragazzi a Montepulciano, e negli stessi particolari degli archi e dei sottarchi richiamanti quelli del palazzo rettorale di Ragusa che lo Schmarsow attribuì, con buoni argomenti, allo stesso artista. Il quale potè ben concedere alle esigenze lombarde quella finestra a sesto acuto (che vanta tuttavia eleganze ignote al repertorio locale del tempo) e l'uso del laterizio. Concessioni queste che, per esser limitate, per quanto riguarda le forme, alla parte inferiore, debbon spiegarsi sopratutto come richieste dal contatto con la vicina maestosa chiesa ch'è tutta una festa gioconda d'arte lombarda.

Fig. 3. - Interno della cappella Portinari.

La porta del Banco Mediceo — ora nel Castello Sforzesco — è quanto rimane dell'edificio michelozziano e fu alterata dall'aggiunta di quattro figure laterali dovute a un artista lombardo ch'è forse il Raverti (Vol. I. pag. 219). Ma il motivo centrale, con le ricche lesene scanalate su cui s'imposta il cornicione e gli stessi putti laterali reggenti, come nella cappella Portinari, certi grandi grappoli conici di frutta son ben degni dell'artista fiorentino cresciuto alla scuola del Brunellesco. A lui si

Fig. 4. - La cappella Portinari a Sant'Eustorgio, di Michelozzo.

dà volontieri, e con ragione, la elegantissima porta architravata scolpita, oggi accolta nel Museo Archeologico in Castello, nella quale un grazioso motivo di putti nudi, vivacemente modellati, reggenti un lungo festone di frutta, richiama ancora l'arte toscana del buon tempo (Vol. I, pag. 78).

L'arte nuova era dunque già entrata con bel successo in Lombardia, anche se non si voglian ricordare i più antichi tentativi dell'Amadeo nelle sue costruzioni del primo periodo in Lombardia e nella cappella Colleoni a Bergamo — allora compresa tuttavia nello Stato veneto — dove, intorno al 1475, era ripetuta la planimetria ideata dal Brunellesco per la cappella dei Pazzi, con quella sagrestia fuor del corpo principale sormontata da una cupola e da un cupolino come il corpo centrale. Già qualche artista fiorentino s'era introdotto nei grandi cantieri lombardi e, come un buon seme, le idee nuove germogliavano nel terreno fecondo pronto a riceverlo.

V'è un prezioso accenno della cronaca del Padre Gattico — che scrisse la storia del convento di Santa Maria delle Grazie nel XVII secolo servendosi delle memorie che aveva sott'occhio — la cui importanza sembra esser sfuggita fin qui agli studiosi.

« Discorrendo il Conte (Vimercati), con essi frati e con altri personaggi da qual fabbrica si doveva primieramente cominciare, da quella della chiesa ovvero da quella del convento, benchè li padri onninamente si rifiutassero al lui volere, havendogli d'andar a Fiorenza per altri affari si risolse d'accelerare l'andata, mentre si preparava la materia per fabbricare, et ivi gionto propose questo quesito al suddetto Cosmo de Medici, il quale, da sapiente, ottimamente gli disse dovesse cominciare la fabrica delle loro habitationi, e ch'egli havea fatto il simile in Fiorenza nella fabrica di San Marco luoco pur dell'istessa religione domenicana » (1).

Ora, poichè fra alcuni importanti locali dell'ex convento dei Domenicani di Santa Maria delle Grazie di Milano e alcuni del convento di San Marco di Firenze degli stessi Domenicani e che Cosimo de' Medici citava a esempio corre non poca analogia, vien naturale il sospetto che anche nella costruzione milanese l'ignoto architetto del convento tenesse presente la fabbrica fiorentina.

Il monastero delle Grazie di Milano, costrutto con qualche grandiosità anche mercè la generosità del Vimercati e nel 1469 già *pro maxima parte erectus*, mostra tuttora, della primitiva costruzione, un grande cortile a logge di tipo lombardo nell'esecuzione ma con qualche novità nell'ampiezza delle volte e nell'uso delle decorazioni policrome nei pennacchi e sulle pareti, un cortiletto pure a logge con colonne dai capitelli a due ordini di foglie, poche e grosse, alla lombarda, oltre diversi bei locali circostanti e, al piano superiore, del maggior interesse, l'antica biblioteca dei monaci che occupa un lato del chiostro grande (fig. 5). Come la biblioteca del Convento di San Marco a Firenze, ideata da Michelozzo, anche questa delle Grazie, che arrivò fino a noi spoglia delle sue antiche bellezze e sopratutto de' suoi codici, è a forma basilicale, a tre navate divise da due maestose file di colonne, dai capitelli a grosse foglie dello stesso tipo delle su descritte; la navata centrale è più alta, a volticelle. Non vi aleggia l'eleganza della bella biblioteca fiorentina, ma l'idea d'insieme è la stessa. Poichè il convento delle Grazie fu precisamente costrutto negli anni in cui Michelozzo — se crediamo al Filarete e al Vasari — lavorava al Banco dei Medici e alla cappella

(1) Arch. di Stato. Fondo di Religione. S. Maria delle Grazie. Busta 546. *Cronaca Gattico.*

Portinari in Sant' Eustorgio vien fatto di pensare che il geniale artista fiorentino non sia rimasto estraneo alla fabbrica del convento dei Domenicani, del quale forse diede l'idea generale, attuata grossolanamente dai costruttori del luogo. In ogni modo nella sala della biblioteca dei frati delle Grazie v'è uno spirito, pure espresso in modo rudimentale, fiorentino e pagano, con quella forma a mo' di antica basilica, che conveniva osservare. Essa era ben adatta a custodire la biblioteca di quei frati dotti, moderni d'idee, disposti per moda e per inclinazione all'ammirazione del classicismo.

Fig. 5. - La biblioteca dei Domenicani a Santa Maria delle Grazie.

Non mancava dunque che l'arrivo a Milano di un fervente apostolo del dolce stil nuovo perchè gli ultimi ostacoli che si opponevano al cammino trionfale dell'arte cadessero infranti. E l'apostolo fu Bramante.

* * *

Arrivo di Bramante a Milano.

Egli giunse fra noi probabilmente incoraggiato dai buoni rapporti che correvano fra la corte di Milano e quella di Urbino. Le sue condizioni finanziarie non liete lo indussero certo a cercare nel florido ducato miglior fortuna: *patiente filio de*

paupertate lo chiamò il suo discepolo Cesare Cesariano. E ne' suoi stessi sonetti — di che parleremo a suo luogo — Bramante, sia pure per un amor di celia allora comune, si lamentava spesso d'esser povero, malconcio d'abiti, fino a portar qualche volta borzacchini perchè avea le calze rotte. Per fortuna il Moro venne presto in suo aiuto e in ciò l'architetto fu più fortunato del suo amico Leonardo da Vinci. Come appare da uno di quei sonetti, il duca assegnò all'artista cinque ducati al mese o, se si vuole, 270 lire imperiali l'anno: qualche migliaio in moneta moderna. E per quei tempi, anche se lo stipendio, per l'incessante aumentare dei bisogni della Corte e della cosa pubblica, non gli era sempre pagato puntualmente, era abbastanza lauto: almeno in confronto a quello dell'architetto del Lazzaretto, Lazzaro Palazzi, che riscuoteva 50 lire imperiali l'anno! (1)

Il riformatore dell'architettura italiana, « il più grande inventore di nuove idee architettoniche che dai tempi antichi fosse apparso » come volontieri vien chiamato,

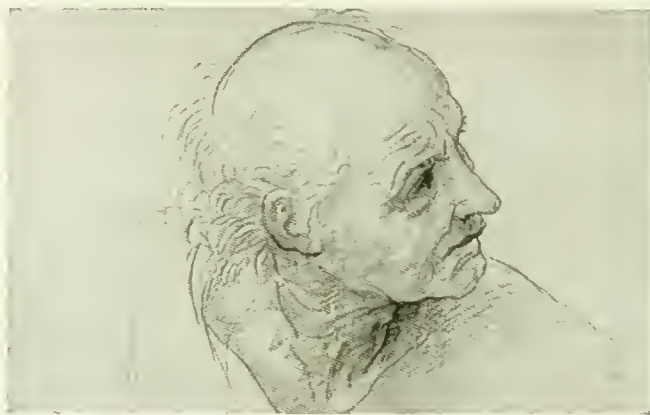



Fig. 6. - Ritratto di Bramante.
Disegno di Raffaello per « la Disputa ». - Parigi. Louvre.

sarebbe venuto a Milano intorno al 1476, se dovessimo prestar fede ai biografi. Ma, contro il parere del Geymüller e di altri illustratori dell'architettura bramantesca, noi ci siamo persuasi che un equivoco — l'erronea interpretazione paleografica di una data — trasse in inganno parecchi scrittori e li indusse a vedere una troppo precoce attività del nostro artista in Lombardia.

In un archivolto a sinistra del grande arcone trionfale che racchiude la facciata bramantesca della chiesa di Abbiategrasso è scritta, in cifra lapidaria, una data, che il Geymüller e altri lessero 1477, ma che, secondo numerosi esempi sincroni (2) dev'esser letto per quello che realmente è, cioè 1497, come precisamente intuì il Seidlitz (3). Nell'identico modo, fra l'altre, è indicata la data 1498 nell'interno del soppresso convento di Sant'Ambrogio, che tutte le memorie assicurano infatti ricostrutto in quell'anno.

(1) L. Beltrami. *Bramante poeta.* Milano. Colombo e Cordani. 1884.

(2) Cfr. A. Cappelli. *Lexicon Abbreviaturarum.* Lipsia 1901. A pag. 442 riporta forme varie e bizzarre di 9 nei secoli XIV, XV, ecc., affini alla nostra.

(3) *Bramante in Mailand* (*in Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen*, 1887. IV). Anche il Carotti recentemente (*Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello.* Hoepli, 1905) cadde nel vecchio errore.

Vedremo a suo tempo che poco prima del 1497 Bramante lavorò a rammodernare il castello sforzesco di Vigevano. È naturale quindi che, finiti quei lavori, il Moro l'incaricasse di innalzare la chiesa di Abbiategrasso a lui particolarmente cara perchè prossima a un suo castello che l'ospitava quand'egli si recava a cacciare in quei luoghi. Nel 1477 invece i tempi non eran certo ancor maturi perchè fosse concessa a un architetto forestiero così grande preponderanza da consentirgli di innalzare un edificio come quello di Abbiategrasso. Se il Geymüller avesse avuto maggior conoscenza dello spirito della popolazione e dei governanti, quale risulta dalla lunga comunanza con le carte del tempo, avrebbe forse messa da parte la sua ipotesi. Dal Filarete in poi, gli architetti venuti di fuori non ebbero, per il solito, favore nella regione. L'opinione che si aveva in Lombardia dei seguaci del nuovo stile rappresentato dalla scuola fiorentina sembra tutto raccolto in una curiosa lettera, del 28 luglio 1473, di Bartolomeo Gadio — l'architetto che godeva e vantò per molti anni ancora (fino al 1481) il favore ducale qual direttore dei lavori nel ducato — al consigliere Cicco Simonetta. Deplorando la caduta di certi pilastri di una fabbrica nella darsena di Savona per causa delle piogge, di cui imputava l'ingegnere Benedetto da Firenze, e richiamando il caso analogo di Milano dove il Filarete aveva fatto decorrere l'acqua piovana intorno all'Ospedale *per li pilastri et guastando tute le mure* (il Gadio dovette provvedere facendola decorrere altrove) concludeva: *questi fiorentini voleno fare de sua testa et ale fiate non sano quello se fazano* (1).

Fig. 7. - Medaglia di Bramante attribuita a Caradosso.

Donato Bramante di Angelo, nato in quel di Urbino, non arrivò direttamente dal luogo natale nella capitale lombarda. Ma se non è affatto accertato — come piacque affermare a qualche recente suo illustratore (2) — che egli abbia prima peregrinato ne' dintorni di Urbino, a Perugia, ad Ancona, a Rimini, a Forlì, a Ravenna, a Bologna, a Ferrara, a Padova, a Venezia, a Verona, a Mantova e perfino a Firenze, non è per nulla documentato ch'egli già nel 1474 fosse a Milano, come altri scrisse (3). Vedremo anzi, fra poco, come recenti scoperte d'archivio consiglino a portare più innanzi — intorno al 1480 — la data del suo arrivo nella capitale del Ducato. E ciò spiega come le sue figure ad affresco rivelino una robustezza e una evidente derivazione, almeno d'ispirazione, da quell'arte di Melozzo ch'egli conobbe forse non solamente a Urbino e ch'è ben più facile spiegare in un artista già maturo che in un giovane all'incirca trentenne qual'egli era nel 1474, anche senza insistere su quelle reminiscenze classiche offerte dalle sue fabbriche lombarde, che dovrebbero confermare le soste fatte prima d'arrivare a Milano. Se non sapessimo che solamente dopo la sua lunga residenza a Milano Bramante si recò a Roma e che i più antichi biografi non fanno cenno di una antecedente visita sua all'Urbe, saremmo facilmente tentati a sospettare che il giovane Donato, prima di dipingere le sue grandi figure in casa Panigarola a Milano, avesse veduto gli affreschi che Melozzo aveva eseguito nella Biblioteca Vaticana dal 1477 al 1481 e nella chiesa dei Santi Apostoli a

(1) *Boll. St. della Svizzera Italiana*, 1888, pag. 247.

(2) G. Carotti, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*. Milano, Hoepli 1905.

(3) Fra questi A. Venturi nel Vol. VII, Parte II della *Storia dell'arte italiana*. Milano 1913.

Roma innanzi il suo ritorno a Urbino, dove aveva pur lavorato nel primo periodo della sua carriera. Ma le opere dipinte in quel primo tempo non potevano esser tali da impressionare, per vigoria di forme, il giovane Bramante, a giudicare da uno dei primi lavori melozziani di Roma, la delicata, tranquilla *Annunciazione* del Pantheon.

Purtroppo solamente al giungere di Donato in Lombardia, non prima, l'attività sua vien chiarita da quei testimoni inoppugnabili che sono i documenti scritti del tempo.

In un elenco di ingegneri presenti a Milano il 2 maggio 1480, se figura il nome di Giovanni Battagio da Lodi, che seguì poi l'arte di Bramante, non figura invece Bramante stesso. Il nome di questi è invece accanto a quelli di Leonardo, del Battagio, del Dolcebono in un altro elenco, purtroppo non datato ma certamente posteriore a quello (1). Il primo documento finora conosciuto che ricordi Bramante a Milano è del dicembre 1482 (2). Tuttociò consiglia dunque a fissare l'arrivo dell'artista a Milano fra il 1480 e il 1482.

I tentativi per attribuirgli lavori precedenti e fabbriche di Urbino, di Rimini, di Faenza, non hanno trovato unanime conferma dalla critica moderna, o son stati, in qualche caso, adirittura demoliti da chiare documentazioni (3). Se l'impronta delle creazioni di Leon Battista Alberti a Rimini e a Mantova è sufficientemente riconoscibile nelle costruzioni bramantesche, quella invece, da alcuni veduta, dei monumenti romani che Perugia, Ancona, Rimini, Padova, Verona potevano mostrare non vi appare abbastanza evidente, e gli elementi classici degli edifici di Bramante non ci sembrano uscire dal repertorio di cognizioni allora già in dominio degli architetti novatori. Gli insegnamenti e l'esempio di Luciano da Laurana da una parte e l'ispirazione che — lo constateremo fra poco — l'artista dalla geniale assimilabilità potè trovare negli edifici antichi e moderni di Lombardia furono sufficienti a sviluppare la sua bella inventiva. Ben poco basta al seme fecondo per germogliare.

* * *

Pitture, disegni e incisioni di Bramante.

Ci si offre per primo l'esame dell'attività di Bramante pittore, poichè egli alla pittura si diede di preferenza nei primi tempi della sua dimora in Lombardia, mentre più tardi le molteplici occupazioni d'architetto e d'ingegnere ducale non debbono avergliene lasciato molto agio.

Pittore egregio lo chiamò il Cesariano suo discepolo. *Da prima fu pittore et non mediocre et di facundia grande ne' versi et cose volgari et dilettevole* e solo *di poi pervenne alla Architettura*, precisò G. B. Caporali pittore suo contemporaneo e chiosatore, col Cesariano, dell'*Architettura* di Vitruvio.

(1) *Boll. St. della Svizzera Italiana*, 1891, pag. 140. n.

(2) G. Biscaro. *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di Santa Maria di San Satiro*, (in *Arch. St. Lomb.*, Settembre 1910).

(3) Cfr. la biografia recente di *Bramante* del Baum nel *Lexicon der bildenden Künstler* di Thieme e Becker.

In un elenco — senza data ma dello scorcio del XV secolo — degli ingegneri del comune di Milano pubblicato dal Calvi, e nel quale figura anche Leonardo, il nostro Bramante è chiamato *ingeniarius et pinctor*; e la constatazione della sua doppia qualità è questa volta ufficiale (1).

Egli era dunque l'uomo adatto — pittore, poeta, disposto alle cose dilettevoli — per allestir feste quali allora si volevano e per dipingere figure di eroi e di poeti; non fu certo illetterato e incapace di scrivere, come qualcuno volle, poichè abbiamo sott'occhio lettere sue firmate che ricorderemo. Anzi i suoi scritti e i suoi versi ce lo mostrano uomo arguto, dedito alle lettere, umanista d'idee e d'aspirazioni benchè creatore d'opere artistiche meglio che di ben tornite frasi. Ci è quindi facile immaginarlo, quale lo vide il Caporali, intrattenersi a Roma a cena in lieti e dotti conversari con quello scrittore, col Perugino, con Luca da Cortona, col Pintoricchio (2). Anche più tardi, architetto preferito dal Moro, non disdegnava ritornare di quando in quando ai pennelli. Nel marzo del 1494 varie lettere che ricorderemo ce lo mostrano affaccendato a ricavar disegni per ornare la stanza dell'orologio nel castello di Vigevano — *la camera nova che fa depingere Bramante* — per la quale egli preparava cartoni e rilievi. E pei canonici di S. Ambrogio, pei quali ideava quel gioiello d'arte edilizia ch'è la Canonica, dipingeva — lo vedremo — una figura della Vergine.

Fig. 8. - Ritratto di Bramante (?). Medaglione a fresco levato da un cortile di Bergamo.

Bramante incominciò, arrivato a Milano, ad adoperar pennelli prima che le seste, forse perchè come pittore egli era noto dopo le opere eseguite nella vicina Bergamo. Il ricordo risale alla prima metà del XVI secolo. L'anonimo morelliano, ricordando le opere d'arte di Bergamo, precisa infatti che nel Palazzo del Podestà « li Filosofi coloriti nella fazzata sopra la piazza e li altri Filosofi a chiaro scuro verdi nella sala, furono de man de Donato Bramante circa l'anno 1486 » (3).

Ma poichè si sa da Marin Sanudo (il quale scriveva, si noti, nel 1483 il suo *Itinerario per la terraferma veneziana*), che il palazzo stesso era stato « riconzado et pinto li Philosophi.... nel tempo di Sebastiano Badoer equite Pretor et Zuan Moro Prefecto » e che il Badoero aveva tenuto la podesteria di Bergamo precisamente nel 1477 (4), si può correggere l'errore dell'anonimo e ritenere che appunto nel 1477

(1) Calvi. *Leonardo da Vinci*, pag. 89, e *Boll. St. della Svizzera It.*, 1891, pag. 139, n. 2.

(2) C. Ricci. *Gli affreschi di Bramante*, e un appendice di L. Beltrami su *La sala dei maestri d'arme*. Milano, Baldini Castoldi 1902, ill.

(3) *Notizie d'opere di disegno* pubblicate e illustrate da D. Iacopo Morelli per cura di Gustavo Frizzoni. Bologna, 1884.

(4) *Notizie* cit.

Fig. 9. - Bramante. Guerriero con la mazza.
R. Pinacoteca di Brera.

Bramante si fermasse a Bergamo a decorar quel palazzo. Il quale è oggi completamente trasformato e non mostra alcuna traccia delle pitture antiche. Nè miglior sorte ebbe la « Pietà a fresco.... de man de Donato Bramante » in San Pancrazio, a Bergamo stessa, ricordata dall'anonimo. E non parliamo di altri dipinti attribuiti al maestro da successivi scrittori milanesi, a partir dal Lomazzo, che confuser di frequente Bramante col Bramantino: dipinti che, ad ogni modo, fatta eccezione per quelli che ricorderemo, oggi si cercherebbero invano.

Una modesta eco dell'attività bramantesca a Bergamo vien rievocata dal medaglione (che riproduciamo da una vecchia fotografia) (1) affrescato con un vigoroso ritratto maschile, di fronte, che par quello dello stesso Bramante, levato da tempo con molte altre decorazioni da un bel cortile del Rinascimento della casa Maffeis a Bergamo (figura 8).

Opera sua notevolissima di pittura eseguita verosimilmente in quei primi anni, dal 1480 al 1482 circa, sono le note nove figure, a fresco, conservate oggi nella Pinacoteca di Brera, tolte dal palazzo Panigarola in via Lanzone. Il Lo-

(1) Offertaci dal dott. Gustavo Frizzoni il quale ci assicurò che il cortile da cui fu tolto il medaglione andò tutto guasto per le spogliazioni fatte da un noto antiquario di Firenze: stipiti, decorazioni finirono anche nel Museo di Berlino. Giacomo Burckhardt, in una sua lettera del 3 agosto 1878 (comunicataci dallo stesso dott. Frizzoni) ad un architetto suo amico, così si esprime: *« Scriva a Geymüller, quando ha occasione, che io vidi a Bergamo, Via Pignolo, 68, nel cortile di una deliziosa palazzina del rinascimento fra due archi, in alto, un tondo con una testa dipinta in colore di pietra, che non può rappresentare altri se non Bramante. Infatti la testa bene nota nella scuola d'Atene veduta di faccia le corrisponderebbe. »*

mazzo e dopo di lui numerosi storici milanesi, attribuirono a Bramante quegli affreschi nei quali è infatti vivace l'impronta dell'arte di Melozzo da Forlì ispiratore dell'artista urbinate.

In quelle grandiose figure, eseguite — assicurava dunque il Lomazzo — *da Bramante in casa dei Panigarola a Santo Bernardino*, furono rappresentati uomini d'arme quali Pietro Suola il Vecchio, Giorgio Moro da Ficino, Beltramo, *ritratti armati da baroni* (figg. 9-14). E le ricerche pazienti del Gelli e del Beltrami ci assicurano che il primo di quei guerrieri era detto *strenuus* — così si chiamavano anche gli schermidori — che fu seguace di Lodovico il Moro e perdette i gradi e gli onori quando seguì il suo signore nel tentativo di riconquista del ducato perduto; onori e gradi in cui fu reintegrato nel 1503, poichè egli era valoroso « nel maneggiar la spada e pugnale », sì che gareggiò coi più forti campioni d'Italia e di Francia e meritò gli elogi in versi di Lancino da Corte. Sembra ch'ei morisse nel 1516.

Fig. 10. - Bramante. Uomo d'arme.
R. Pinacoteca di Brera.

Il Beltramo, effigiato da Bramante, sarebbe poi una persona sola col Beltramo Stucchi, *magister armorum*, ricordato quale testimonio in un processo contro l'armaiuolo Bizozzero nel 1492. Altre figure, in quella serie, rappresentano altri uomini d'arme e capitani; lo provano l'acconciatura, il bastone del comando, l'armatura, la mazza, che nel loro abbigliamento (nel quale son commisti elementi realistici ed elementi classici) essi presentano. Ma son fra loro un giovane cantore, o piuttosto un poeta ispirato, nell'atto del porgere (fig. 15) e, ancora, due figure che ricordano l'umanesimo trionfante: Eraclito che piange sulle sventure umane, e Democrito che ride sui fati nostri accennando al mondo, nel quale il pittore s'è

industriato di rappresentare diligentemente il nostro emisfero (fig. 16). Il committente degli affreschi fu verosimilmente Gottardo Panigarola, cancelliere del duca Gian Galeazzo Sforza (1).

Già nello sfondo di queste formose figure, calde di toni, larghe di fattura, dai panneggiamenti ampi, classicheggianti, più forti che attraenti, non del tutto correttamente costrutte sì che sembran eseguite pezzo per pezzo (e nei fondi appaiono riprese dal pittore stesso o ritoccate da altri), dai visi un po' duri di modellato per la maggior parte e piuttosto decorative che profonde d'espressione, — ciò che sicuramente

Fig. 11. - Bramante. Uomo d'arme. - R. Pinacoteca di Brera.

trovava una spiegazione nell'architettura reale o finta che le accoglieva — si osservano elementi architettonici e decorativi cari a Bramante. I pilastri con capitelli a volute e a baccelli reggenti la trabeazione ornata di rosoni ricordano da vicino quelli della sagrestia di San Satiro con quel loro doppio listello in basso, e la forma floreale del capitello, e l'analogo profilar delle basi. Nel fregio a chiaroscuro della composizione dei due filosofi si svolgono due episodi: un trionfatore in una biga tirata da quattro cavalli, e ancora lo stesso eroe in trono, in atto di ricevere uno schiavo, circondato

(1) L. Beltrami (in *Rassegna d'Arte*, 1902, n. 7 e in *Perseveranza*, 17 marzo 1902).

Fig. 12. - Bramante. Uomo d'arme. - R. Pinacoteca di Brera.

Fig. 13. - Bramante. Uomo d'arme. - R. Pinacoteca di Brera.

da militi e da cavalieri. E il Ricci ha fatto notare come tal fregio presenti una grande analogia coi due che si vedono in una stampa attribuita a Bramante; i quali a sua volta il Courajod confrontò col fregio della sagrestia di San Satiro (1).

Il Beltrami, dall'esame attento della sala che gli affreschi decoravano, notò come il pittore, pur disponendo di una stanza che aveva un'altezza minore di cinque metri, riuscisse a svolgere quel motivo decorativo grandioso adattandovi figure di tanto più grandi del vero.

La critica moderna, fondandosi sul valido confronto con quelle figure, potè attribuire a Bramante qualche altro dipinto a Milano e nei dintorni. E innanzi tutto

Fig. 14. - Bramante. Un capitano col bastone del comando. - R. Pinacoteca di Brera.

le decorazioni del palazzo Fontana ora Silvestri, in corso Venezia, già attribuite a Bramante dal Vasari (che, al solito, confuse più volte il nostro col Bramantino: « quattro giganti che son finti di bronzo ») e dal Lomazzo. La facciata ha un fregio sotto le finestre del piano *nobile*, oggi rovinatissimo, un secondo fregio più in alto, sotto il cornicione, meglio conservato (fig. 17-21), con putti e animali fantastici alternati a tondi, e debolissime tracce dei due giganti, a colori rossastri, ai lati del balcone: tracce che tuttavia permettono, col sussidio di qualche vecchia fotografia, di constatare la relazione che quelle figure allegoriche presentano con gli *uomini d'arme* di Brera e di figurarci la magnificenza antica dell'edificio, tutto eleganza e colori.

(1) L. Courajod e H. de Geymüller. *Les estampes attribués à Bramante.* (in *Gazette des beaux arts*, Paris, 1874).

Fig. 15. - Bramante. Il poeta. - R. Pinacoteca di Brera.

Fig. 16. - Bramante. Eraclito e Democrito. - R. Pinacoteca di Brera.

Nell'interno una sala con soffitto a cassettoni ha un fregio analogo a quello della facciata, con putti e centauri con lo stemma dei Fontana (fig. 22), « e alcune figure ora celate da un assito » (1).

Opera di Bramante, datagli dallo stesso Lomazzo, è pure il Cristo legato, nella chiesa dell'Abazia di Chiaravalle, eseguito a tempera su legno, più sapientemente modellato delle figure dei giganti descritte, pur conservando quei grandi piani negli

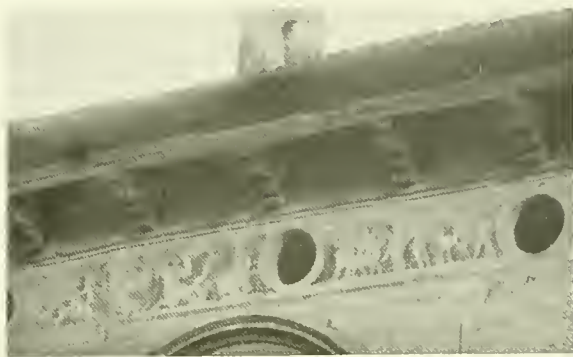
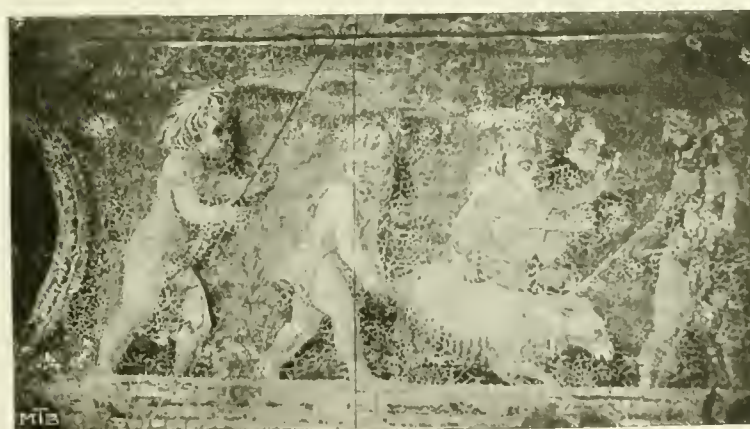
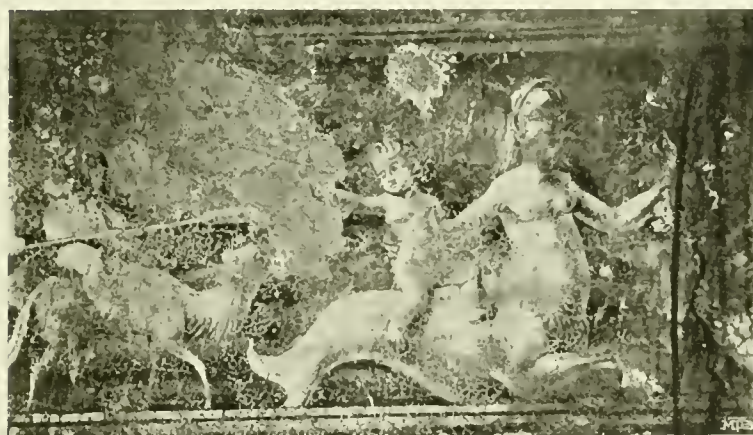



Fig. 17. - Bramante. Avanzi del fregio esterno sulla casa Fontana oggi Silvestri.

Fig. 18. - Particolare del detto fregio.

ampi muscoli pettorali, quella tendenza ad allungare qualche po' il torso e la bocca duramente tagliata, e i lunghi capelli inanellati (Tav. I). Ma nel dipingere la dolorante figura dell'Uomo Dio l'artista, questa volta, si rivelò sopra tutto pittore; e il suo pennello s'indugiò volentieri e con arte sapiente a modellar piani, a ravvivar toni di colore, a lumeggiar particolari, a metter luce e aria nel paesaggio alpestre del fondo. Il pittore aveva sott'occhio altre belle figure analoghe dei pittori lombardi,

(1) Così Ricci, op. cit., pag. 12.

Figg. 19-21. - Particolari del detto fregio.

specialmente del Borgognone, e ne comprese la robustezza e la dignità. Un fregio a candelabro di un carattere prettamente personale orna un pilastro, dietro la figura di Gesù.

Gli stessi caratteri presenta l'*Argo* frescato nella sala del Tesoro nel Castello Sforzesco (fig. 23 e Vol. I, pag. 349). La sala doveva essere già decorata quando, nell'inverno del 1493, i consiglieri, gli ambasciatori e i gentiluomini la percorsero in occasione del parto di Beatrice d'Este; certo l'Argo vi faceva già bella mostra di sè.

Nella figura, mancante, fin dallo scorcio di quel secolo, della testa rovinata per far posto a un capitello pensile, son palesi, con quei caratteri, le analogie con le due sole figure intere degli uomini d'arme: nel ginocchio collocato piuttosto in basso, nel collo del piede assai sottile, nel piede largo, carnoso, nel torso un po' gonfio e

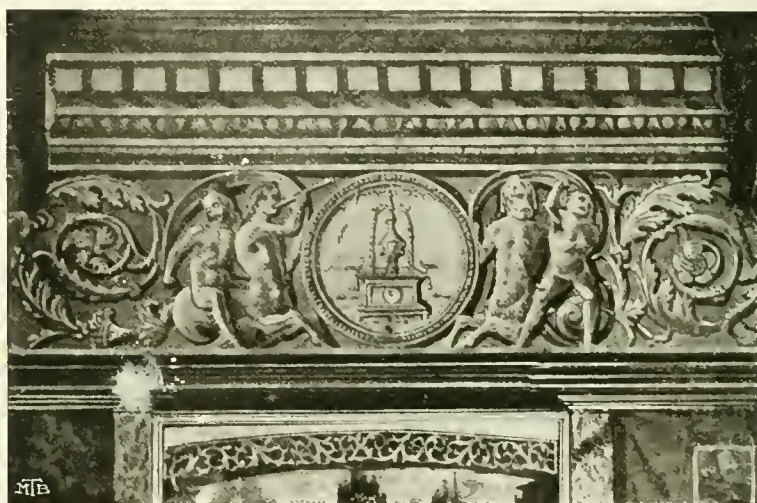



Fig. 22. - Fregio di una sala interna di casa Fontana ora Silvestri.

un po' lungo in confronto alle gambe arcuate e incrociate in modo non del tutto naturale. Un medaglione, di grandi proporzioni, sotto la figura, rappresenta un personaggio seduto in trono, con quattro figure a sinistra e due a destra in atto di pesare ciò che la morte, ravvolta in ampia veste, va levando da un forziere; due medaglioni più piccoli, dipinti ai lati della figura, presentano Mercurio in atto di suonare il flauto per addormentare Argo e Mercurio presso Argo, giacente, da lui ucciso. Il Müller-Walde aveva attribuito a Bramante la sola architettura di questa composizione, a Leonardo la pittura del personaggio (1). Oggi la critica ha abbandonato l'ultima attribuzione, davvero insostenibile, poichè son troppo evidenti i rapporti fra questa e le altre figure bramantesche.

Bene fu osservato che « certo non mancano, fra l'arte del maestro e quella dello scolaro — Bramantino — punti d'affinità; ma il temperamento energico, *personale* del primo e la soggezione assimilatrice, talora anche incerta, del secondo,

(1) *Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci* (in *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlg.* 1897, fascicoli 2 e 3).

TAVOLA I. BRAMANTE. CRISTO LEGATO

ABAZIA DI CHIARAVALLE

Fig. 23. - Bramante. Argo nella sala del Tesoro. - Castello Sforzesco.

determinano una sensibilissima varietà » (1) Basterebbe confrontare il Cristo di Chiaravalle con l'*Ecce homo* della collezione Del Mayno, allungato, ossuto, nervoso, quanto il primo è largo, sereno, carnoso per stabilir subito le due diverse tendenze artistiche.

Fig. 24. - Fregio nel castello di Invorio Superiore.

Fig. 25. - Giangaleazzo Visconti, nel detto fregio.

Indubbia relazione con le decorazioni di casa Fontana, ora Silvestri, presentano quelle di un'antica sala del Castello di Invorio Superiore, nella quale i ritratti dei principi della famiglia sforzesca sono alternati con figure bizzarre di chimere e di centauri, che ripeton, delle prime, le forme robuste e angolose (fig. 24-30).

(1) Ricci, op. cit., pag. 59.

Bramante. – Medaglioni decorativi sotto l'Argo nel Castello Sforzesco.
La pesatura dell'oro; Argo addormenta e uccide Mercurio.

Fu recentemente emessa l'ipotesi che anche la decorazione della chiesa della Certosa di Pavia, eseguita dal Borgognone, sia stata ispirata e diretta da Bramante, perchè rivela un'unità e un carattere prevalentemente architettonici. Non convien tuttavia dimenticare che il Borgognone non fu solamente « facitor di pale d'altare ». (1) Egli fu grandioso decoratore e frescante e seppe, specialmente nell'Incoronata a Lodi più che nella sagrestia della chiesa della Passione, fonder felicemente l'elemento pittorico con quello decorativo, tenendo conto delle esigenze dell'architettura. Negli stessi fondi di certi suoi quadri ideò edifici classici ornatissimi di una grande purezza. Ad ogni modo non sappiam vedere con altri (2) la mano di Bramante nelle quattro figure di angioli alle estremità della crociera nella Certosa pavese. Troveremo

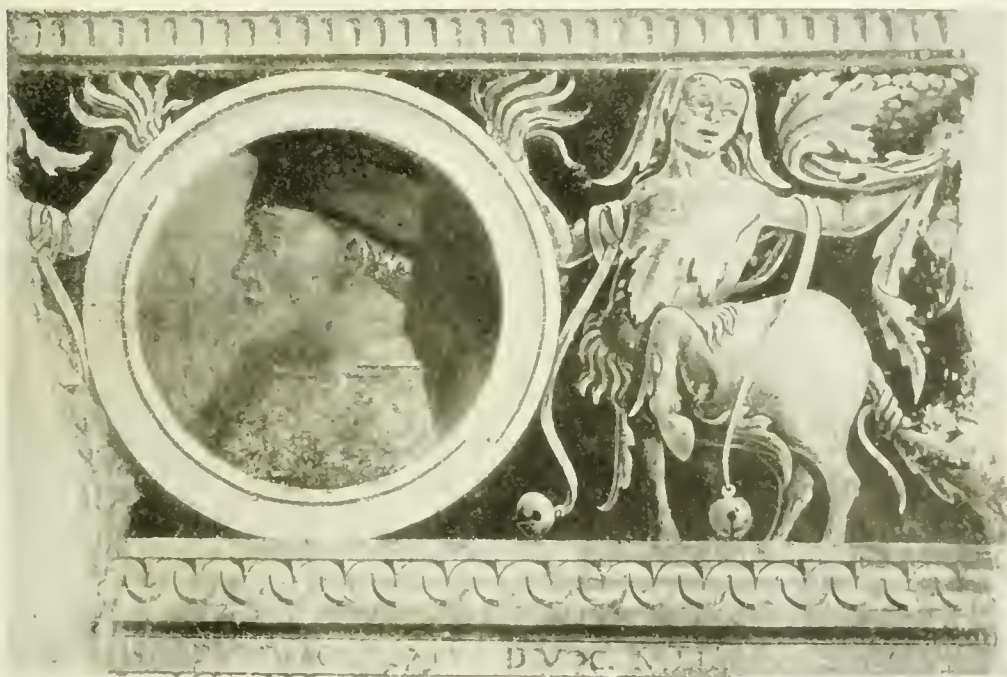



Fig. 26. - Filippo Maria Visconti, nel detto fregio.

invece ricordo di altre opere di pittura dovute all'artista multiforme e oggi perdute, nel corso del presente capitolo. E non insistiamo sulle attribuzioni a Bramante di affreschi oggi perduti — una figura di un santo, (per altri un Savio) fra gli altri, sulla facciata di una casa in piazza dei Mercanti a Milano (3) — fatte un po' alla leggera da cronache e da manoscritti del sei e settecento: per esempio gli affreschi di una casa prospicente la chiesa di S. Michele al Gallo descritti dal Torre, i quattro Evangelisti della chiesa di S. Maria della Scala, un San Giorgio sulla casa Lampugnani, altre immagini sacre altrove, un ritratto di Galeazzo Sanseverino, ecc. (4).

(1) A. Venturi. *Storia dell'Arte italiana*, Vol. VIII, Parte II.

(2) G. Carotti, op. cit. Il disegno per una testa virile dal Carotti attribuito a Bramante e riprodotto a pag. 141, ch'è nel museo di Cassel, è invece da darsi a Bartolomeo Montagna.

(3) Ms. Braid. AD. XI. 35, fol. 96.

(4) C. Ricci. Op. cit. pag. 8 e seguenti.

Fig. 27. - Francesco Sforza, nel detto fregio.

Fig. 28. - Galeazzo Maria Sforza, nel detto fregio.

Fig. 29. - Lodovico il Moro, nel detto fregio.

Fig. 30. - Gio. Galeazzo, nel detto fregio.

* * *

Meno facile e meno prudente è attribuire a Bramante disegni che ricordano la sua maniera artistica o che contengono qualche elemento del suo stile; sopratutto meno prudente perchè l'arte del maestro urbinate, ne' suoi elementi fondamentali, si

Fig. 31. - Bramante (?). Disegno nella Galleria degli Uffizi.

ricollega a quella di altri maestri ai quali egli, pittore, sembra essersi ispirato: Melozzo da Forlì, e, indirettamente, il Mantegna, almeno nelle incisioni che all'urbinate vengono attribuite; e più che tutto si collega alla maniera dello scolaro per eccellenza, il Bramantino. Tuttavia bene il Suida avvicinò all'arte di Bramante un disegno di figura nuda seduta, della galleria degli Uffizi (fig. 31) molto affine anche a una ch'è nel fregio della stampa recante il suo nome (1).

(1) W. Suida. *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi genant Bramantino* (in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des All. Kais.* XXV. 1. 1904).

Anche due disegni, in un foglio del Museo di Lille (nn. 386 e 387) attribuiti al Mantegna — una figura nuda in atto di piegarsi all'indietro tirando qualcosa, dall'un lato, e un gruppo di figure nude, a grossi rapidi sicuri tratti, sull'altro lato, — da qualche studioso sono attribuiti a Bramante o a Bramantino. E certo rapporti con le figuri vivaci, movimentate nei fregi della stampa bramantesca non mancano, benchè non si possa riconoscere in queste e in quelle la medesima ispirazione.

W. von Seidlitz attribuì a Bramante un vigoroso disegno di Ercole nudo, seduto, la pelle del leone ucciso sulle spalle (fig. 32), che si conserva nel gabinetto delle stampe

Fig. 32. - Bramante. Ercole. - Studio per affreschi nel Castello Sforzesco (?). Gabinetto delle stampe di Berlino.

di Berlino (n. 2429) colà attribuito a Bramantino, e lo confrontò col Cristo di Chiaravalle (1). Esso è verosimilmente parte di un disegno più grande di carattere decorativo. Siamo con lui d'accordo nel darlo a Bramante, e ci conforta in ciò la somiglianza nel modellato — a piani larghi e che si addentra troppo nelle infossature e fa scure le ombre, ciò che dà alle figure del maestro un'apparenza di statue in bronzo — con l'*Argo* del Castello Sforzesco. Anzi saremmo per credere che l'interessante disegno servisse per un affresco d'una sala del Castello, forse la stessa del Tesoro, che poteva ben esser decorata da un ciclo mitologico, secondo una consuetudine molto seguita

(1) W. von Seidlitz. *Bramante in Mailand* (in *Jahrbuch der Kön. Preuss. Kunstsammlg.* 1887. IV, nel quale è pur riprodotto il disegno che qui ripetiamo).

allora. Il disegno dell' Ercole ha evidenti rapporti col disegno di un San Cristoforo nella collezione di Copenhagen che il Suida diede giustamente al maestro urbinate (figura 33).

A Bramante lo Seidlitz ascrisse anche uno studio per la testa di un vecchio, a Lille, attribuito colà a Bramantino (1) (fig. 34) e il San Sebastiano nella chiesa omonima a Milano, sopra il pulpito, non ben visibile, ma ritenuto del Bramantino.

Fig. 34. - Bramante (?).
Disegno nel Museo di Lille.

Non a Bramante dev'essere attribuito un interessante disegno a penna, acquarellato, della collezione del signor Carlo Loëser a Firenze (fig. 35). Vi fu chi lo diede allo Zenale, pittore, e, sembra, architetto (2). Il disegno raffigura la Flagellazione di Gesù Cristo nel fondo di una vasta loggia veduta di prospettiva, in cui gli elementi classici un po' affastellati dell'arco d'ingresso e dei pilastri ricorrenti ai due lati in rigida prospettiva si fondono con elementi lombardi, quali le finestre ad arco tondo, le cordonature di tipo medioevale degli archi intersecantisi e sopratutto i pennacchi ad archetti sovrapposti del presbitero o parte centrale. Le figurette tozze e lo spirito diligente ma timido dell'architettura fanno escludere il nome di Bramante ma anche quello dello Zenale, che negli edifici dipinti nel fondo delle composizioni eseguite, col Butinone, nella cappella Grifi in San Pietro in Gessate e specialmente nel bell'edificio a corpi avanzati, audaci, nel fondo delle scene della vita di Sant'Ambrogio, rivela un movimento ben lontano dalla timidezza di questo disegno. Invece la forma dei pilastri baccellati, dai capitelli timidi che quasi continuano le sagome sottostanti e la sovrabbondanza delle decorazioni

Fig. 33. - Bramante (?). S. Cristoforo.
Particolare di un disegno nel Museo di Copenhagen.

(1) Fotografato da Braun (n. 5) come di Masaccio.

(2) W. Suida. *Studien zur lombardischen Malerei* (in *Sonderabdruck aus den Monatsheften fur Kunst*. 1909).

vi richiamano l'arte di Michelozzo e principalmente la porta del Banco Mediceo ora nel Castello Sforzesco. La presenza, in quel disegno, di un edificio nel fondo con qualche reminiscenza toscana sembra autorizzare anch'essa il nostro sospetto.

Ma altri disegni prevalentemente architettonici ricordano più o meno lo stile del grande Bramante. Di qualcuno, ancora inedito, parleremo fra breve per metterlo a confronto con le fabbriche milanesi. Di alcuni altri che abbiamo rintracciato facciam

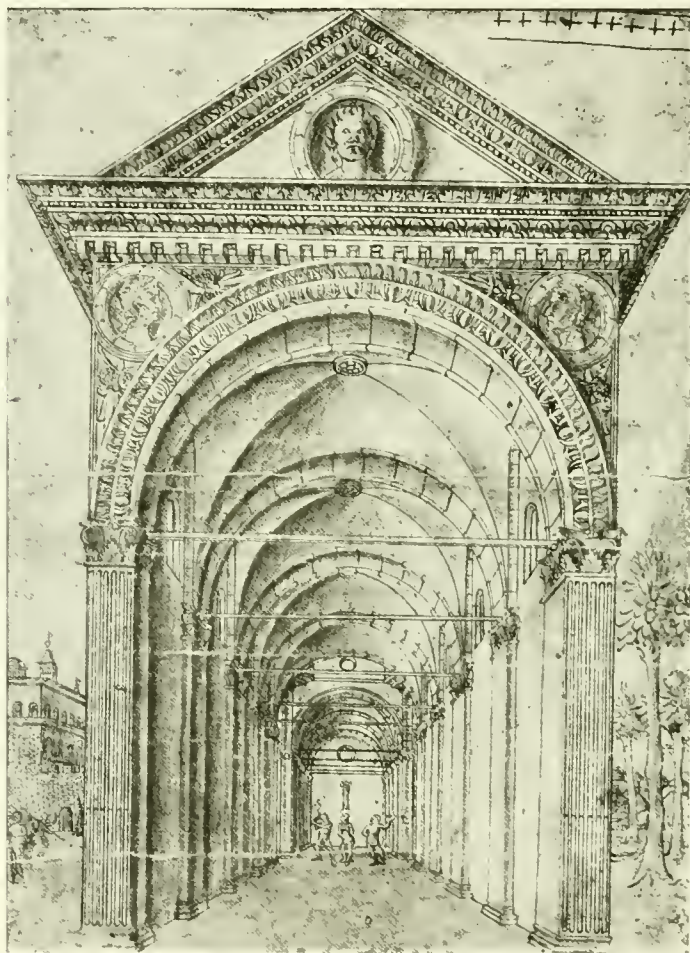



Fig. 35. - Michelozzo (?). Disegno già attribuito a Bramante e a Zenale. Collezione Loëser di Firenze.

cenno qui, perchè non riferibili a costruzioni locali e sembrano prodotto di reminiscenze e della fantasia dell'artista o piuttosto di qualche suo vicino imitatore.

Fra i fogli non esposti nella collezione degli Uffizi a Firenze, oltre un interessante studio di Bramante per la pianta della cupola di San Pietro a Roma, che ha stretta relazione con altri ivi esistenti e che fu pubblicato dal Geymüller (1),

(1) Cfr. P. N. Ferri. *La raccolta Geymüller-Campello recentemente acquistata dallo Stato per la R. Galleria degli Uffizi* (nel *Bollettino d'arte*. Febbraio 1908).

Fig. 36. - Disegno nella Galleria degli Uffizi.

diversi portano, per quanto a volte dubitativamente, la bella attribuzione. Qualcosa dello spirito e della maniera dell'artista ritorna, men chiaramente, in pochi schizzi: un edificio a due ordini di logge convergenti in un angolo come di un cortile, un po' freddamente inteso, forse del periodo romano e che tuttavia ricorda anche l'arte del Sangallo (n. 561) (fig. 37); un edificio a cupola bassa a spicchi con corpi sporgenti, impressione rapida, forse per lo sfondo di un dipinto, e, anche per la rapidità dell'esecuzione, non molto chiaro (n. 1714) (fig. 36); due semicapitelli esuberantemente figurati, non molto puri e piuttosto di qualche imitatore non architetto (n. 1556). Un grande, diligente progetto a penna di un edificio bramantesco in spaccato, forse per qualche santuario lombardo, appartiene già alla metà del XVI secolo (n. 3236).

A Milano, fra i disegni non esposti della collezione Ambrosiana — oltre quelli che richiameremo a proposito della chiesa di San Satiro e oltre la prospettiva di una via, del cinquecento inoltrato, ma da tempo attribuita con poco fondamento a Bramante (raccolta Resta) (fig. 38) — ben degni di Bramante e comunque ispirati direttamente all'arte sua elegante ci sembrano un bello schizzo di un tempietto fantastico a più ordini di logge (fig. 39) (Vol. F. 251 inf. c. 58) (1), un disegno a penna rinfor-

Fig. 37. - Disegno nella Galleria degli Uffizi.

(1) Edito da L. Beltrami in *Edilizia moderna*, 1900, pag. 88.

Fig. 38. - Disegno (tardo) della Biblioteca Ambrosiana (racc. Resta) attribuito a Bramante.

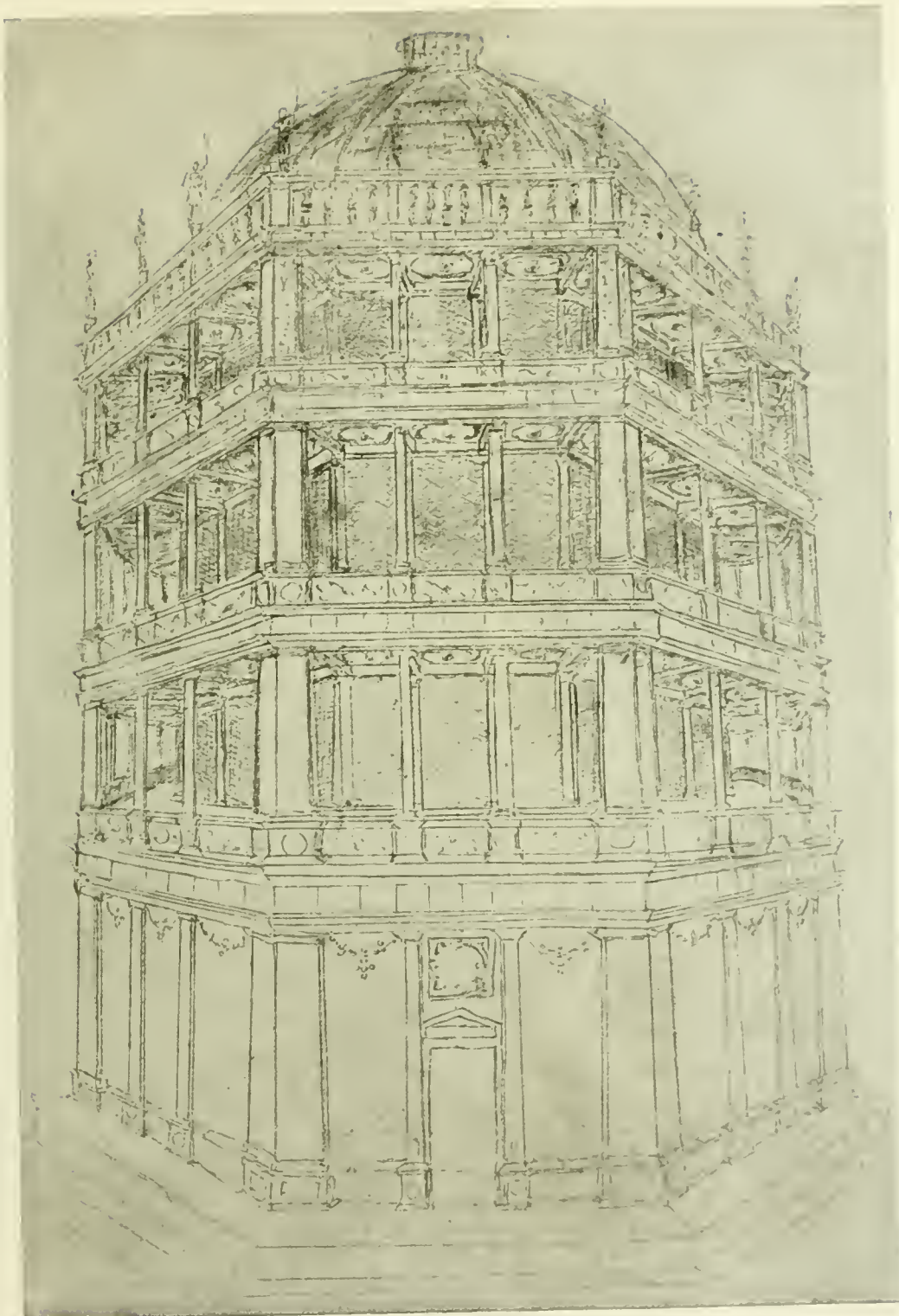



Fig. 39. - Maniera di Bramante. Disegno per un tempietto nella Biblioteca Ambrosiana. (Vol. F. 251 inf. c. 58).

zato all'acquarello nei vani delle porte e delle finestre per una chiesa sormontata da un corpo elevato, a base quadrangolare, pura di forme ma forse già dell'inizio del XVI secolo (fig. 40) (c. 145), uno schizzo a penna dell'interno di una chiesa a pilastri, posteriore al caposcuola ma ancora secondo i suoi precetti (F. 252 inf. c. 34 v.°).

È noto che alcune stampe, descritte dal Courajod, vennero attribuite a Bramante. Una (1), l'interno di un tempio della Rinascenza con molte vivaci figurette, porta scritto BRAMANTVS FECIT IN MLO (Mediolano) (Tav. II); una seconda, Davide

Fig. 40. - Disegno nella Biblioteca Ambrosiana (Vol. cit. c. 145).

benedetto da Nathan, ha la riproduzione, nel fondo, del tempietto bramantesco di San Pietro in Montorio a Roma; una terza è una veduta prospettica di vari edifici classici, chiese e campanili con un arco di trionfo nel mezzo ed è segnata BRAMANTI ARCHITECTI OPVS, veduta che in altro esemplare è invertita con qualche variante. Il Courajod ritenne che la prima soltanto si debba dare a Bramante: le altre sarebbero

(1) Se ne conoscon due soli esemplari: l'uno, piuttosto fiacco, presso la Famiglia Perego a Milano, l'altro, che riproduciamo, nella raccolta del British Museum.

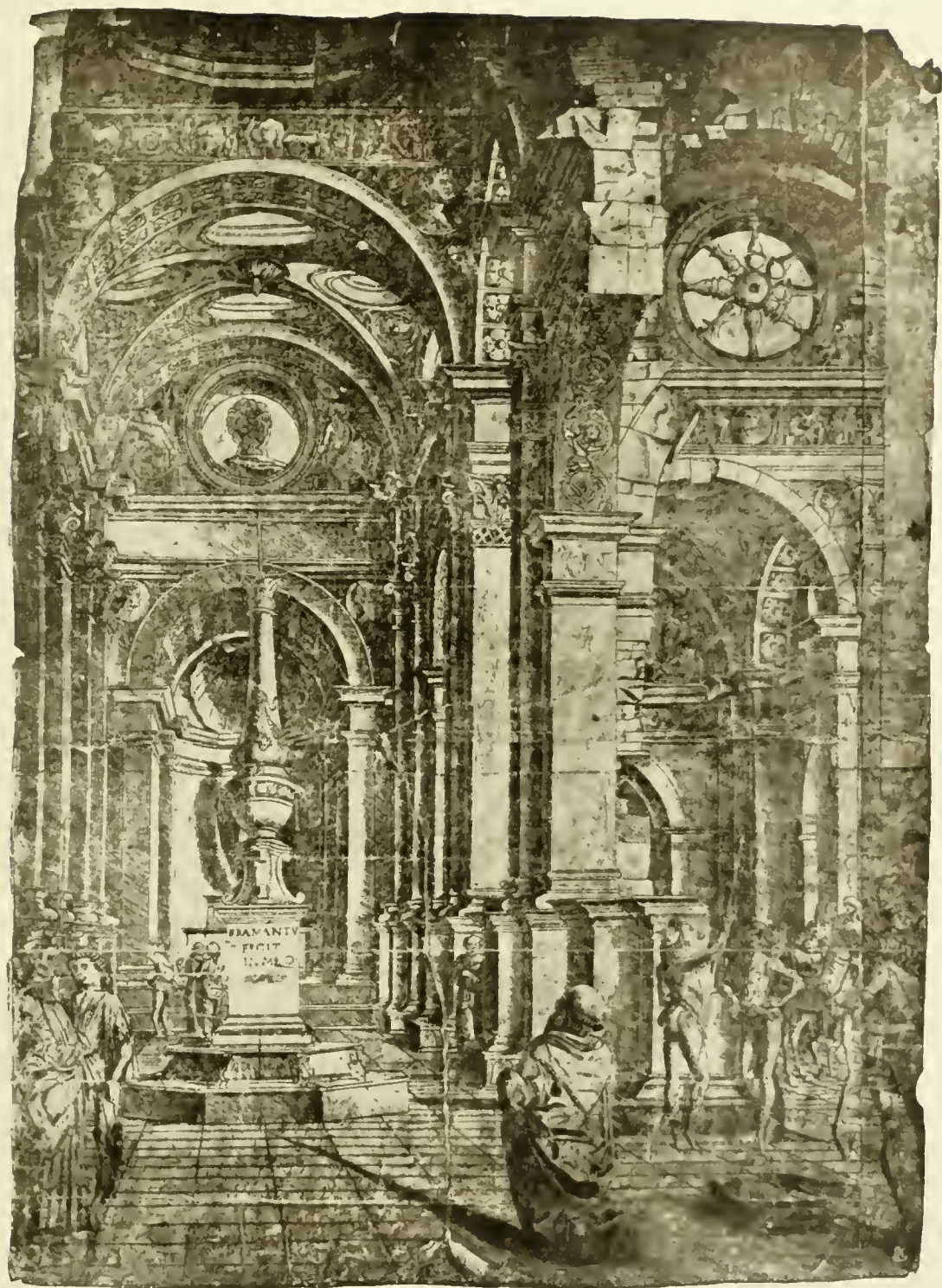



Tavola II. — Incisione firmata di Bramante. - British Museum.

posteriori o accozzaglie di motivi bramanteschi. Anche il Geymuller credette poter precisare esser quella la sola stampa eseguita da Bramante: egli si fondò sui rapporti stretti, evidenti fra gli elementi architettonici che figurano in quella stampa e quelli di edifici bramanteschi sicuri, quali la Canonica di Sant'Ambrogio e la Madonna

Fig. 41. - Scuola lombarda. La Sacra Famiglia. - Museo di Strasburgo.
Nel fondo è riprodotta con libertà parte della incisione di Bramante.

di San Satiro. Il fatto di trovare in essa certe particolarità che Bramante avrebbe abbandonato nell'eseguire la parte che gli spetta del Duomo di Pavia — nei lavori del quale intervenne nel 1488 — indusse il Geymuller a ritenere che la stampa sia anteriore al 1488. Ma poichè, com'egli stesso intuì, la stampa fu certo eseguita per diletto, non è far troppo calcolo sulle sue particolarità e su gli eventuali suoi difetti architettonici. Essa ha infatti carattere prevalentemente pittorico.

Fig. 42. - Particolare dell'affresco con Eraclito e Democrito. - R. Pinacoteca di Brera.

Ma se il Geymüller richiamò l'attenzione sui rapporti che corrono fra il fregio della trabeazione che figura in quella stampa e quello della sagrestia di Santa Maria presso San Satiro, non s'accorse dei rapporti più stretti che sono fra quello e l'analogo sulla composizione di Eraclito e Democrito, a riconferma della paternità di ambedue le composizioni. Nel fregio al di sopra dell'arco che si presenta per il primo nella incisione è una scena che par raffigurare un corteo di agricoltori con carri campestri tirati dai buoi. I cavalli nell'affresco (fig. 42) presentano le stesse forme lunghe, le stesse coscie eccessivamente sviluppate di quello del fregio e dei due centauri nel lunettone sottostante nella stampa. E nell'affresco come nella stampa il corteo è ideato nello stesso modo ingegnoso per dare idea dello spazio: il carro è rappresentato di fianco ma gli animali voltano verso il fondo mostrando le parti posteriori. Inoltre le figure hanno in ambedue le opere le stesse teste schiacciate, come di fantocci, con le nuche larghe. Così i profili dei pilastri nelle nicchie che racchiudono gli uomini d'arme son gli stessi dei pilastri del tempio nella stampa segnata col nome di Bramante: profili che del resto vedremo ritornare in opere architettoniche del maestro.

Un quadro con la *Sacra Famiglia* della Galleria di Strasburgo — di modesto artista lombardo dell'inizio del Cinquecento — ha una curiosa particolarità: il fondo, un edificio classico in rovina, riproduce una parte dell'incisione di Bramante; ciò che ci assicura che l'incisione era ben nota in Lombardia e tenuta in buon concetto fra gli artisti (fig. 41).

Non è qui il caso di entrare nel campo delle ipotesi — più facili a proporre che a provare — sui rapporti artistici fra Bramante pittore e il Mantegna, fra Carnevale, Pier dei Franceschi prima, il Foppa poi. Solo va ricordato com'egli potesse tramandare la miglior parte dell'arte sua vigorosa a un allievo quale il Suardi detto il Bramantino e, forse, al pseudo Boccaccino.

Ma è tempo ormai di studiarlo quale architetto.

* * *

Il palazzo Fontana ora Silvestri.

Il palazzetto Fontana, ora Silvestri, è ritenuto da qualcuno il primo lavoro d'architettura di Bramante a Milano (fig. 43).

La cooperazione sua è confermata, come s'è detto, per i dipinti decorativi, dal Vasari e dal Lomazzo. Nessuna prova scritta v'è invece ch'egli prendesse parte alla costruzione o alla ricostruzione dell'edificio. Il piccolo palazzo era stato prima dei Fontana — dei quali ricorre lo stemma *parlante*, una fontana, nel fregio della

sala — poi successivamente de' Scaccabarozzi, dei Pirovano, degli Stampa, dei Castiglioni, finchè da ultimo venne acquistato dai Silvestri (1). Forse la casa era stata costrutta o ammodernata da un Francesco Fontana, senatore, amico alla famiglia sforzesca, del quale è ricordo nelle carte del tempo. Successive alterazioni all'edificio tolsero l'originale trabeazione al portale ad arco fiancheggiato da due colonne a candelabro, che al Geymüller parve posteriore a Bramante, del quale tuttavia ricorda lo stile anche nelle due svelte altissime basi delle colonne; il balcone attuale è del secolo XVI o del successivo, anzi, per qualcuno, precisamente del 1651.

Fig. 43. - Il palazzo Fontana ora Silvestri.

Una piccola porta verso l'estremità della facciata, a sinistra dell'osservatore, fu otturata e non ne rimane che una mensola a serraglia d'arco. Si vuole che le finestre ad arco tondo del piano *nobile* decorate di cotti fossero provvedute di colonnetta e di sovrastante tondo con medaglione in cotto: ma la ristrettezza loro non ce lo lascia credere. Ben conservato è il cortile a portici eleganti, con squisiti capitelli nei quali ritorna lo stemma dei Fontana in targhe a *testa di cavallo;* ma le logge superiori sorrette da colonne a candelabro furon chiuse e i tondi in terracotta nei

(1) G. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami. *Reminiscenze di storia e d'arte.* Milano 1892.

pennacchi degli archi perdettero le decorazioni quando vi furono infisse le sbarre di ferro per il rafforzamento delle arcate del portico.

Non mancò, in passato, chi pensò a Bramante quale architetto del leggiadro edificio. Ma oggi l'antica e non ripetuta attribuzione è abbandonata. Anzi il Meyer, notando come l'impostatura della porta e le incorniciature delle finestre quadrate appaiano posteriori perchè invadono e coprono le vecchie decorazioni e il fregio dipinto, pensò a un architetto cresciuto bensì alla scuola di Bramante ma un po' più tardo, al Battagio; e avvicinò i motivi della casa Silvestri a quelli predominanti nella casa Modigiani a Lodi. Certamente non sono in questo edificio milanese quella purezza, quella personalità che raccomandano le opere sicure di Bramante. Le finestre ad arco, l'esuberanza delle terre cotte decorative e, nel cortile, la mancanza dell'elegante pulvino sulle colonne, oggi quasi senza basi, gli archi non ben girati consigliano a cercare fra gli architetti del luogo il costruttore. Ma quando il palazzo mostrava ancora intatte le sue forme e le sue smaglianti decorazioni a fresco e in cotto dovette sembrare ed essere veramente uno dei più belli esempi dell'arte nuova nell'Italia settentrionale.

* * *

La chiesa di Santa Maria di San Satiro.

Nel 1482 Bramante si occupava della costruzione della chiesa di Santa Maria di San Satiro: per la quale finalmente gli archivi ci han rivelato notizie che valgono a chiarire in gran parte la storia, per l'addietro piuttosto incerta, del bellissimo edificio e a modificare radicalmente alcune conclusioni alle quali anche qualche recente illustratore era arrivato.

Si sa che intorno alla vecchia chiesa di San Satiro già nel secolo XV si erano andati assiepando edifici privati, in gran parte lungo la via antichissima detta fin da allora del Falcone. Intorno al 1470, per custodire con maggior decoro una immagine della Vergine ritenuta miracolosa e per rispondere alle nuove esigenze del culto, si progettava di innalzare un nuovo tempio che doveva esser collegato alla antichissima cappella detta della Pietà o della Deposizione; e il tempio si volle intitolare, in omaggio a quell'immagine, a Santa Maria. Sembra che la costruzione della nuova chiesa fosse abbastanza inoltrata dopo qualche anno, se nel 1476 e nel 1477 si pensava ad arredare il luogo di croci e di un tabernacolo, e se già vi si era dipinto il miracolo della Vergine di cui s'è fatto cenno. Un reclamo di quel tempo, diretto al duca Gian Galeazzo e a Bona, relativo a un vandalismo commesso contro quella pittura, prova che nell'interno l'edificio poteva accogliere i fedeli. Ma, come notava recentemente un acuto indagatore d'archivi (1), con la perdita degli atti notarili di quegli anni, relativi al luogo, è venuta meno la possibilità di rifare su fondamenti sicuri la storia del primo periodo della fabbrica.

Certo è che fra il 1478 e il 1479 i lavori — limitati ancora alla parte corrispondente all'attuale transetto — procedevano bene; le oblazioni dei devoti erano

(1) G. BISCARO. *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro* (in *Archivio Storico Lombardo*, Settembre 1910).

LE DECORAZIONI POLICROME DEL PALAZZO FONTANA SILVESTRI - RIPRISTINO IDEALE

numerose. Già nell'estate del 1479 si poteva sperare che *magna pars ecclesie honorabiliter et digne brevi tempore fabricata sit.* Si era costituita intanto una confraternita con un proprio statuto, approvato con lettere ducali del 4 settembre 1480, che aveva per primo scopo di curare la fine dei lavori della chiesa a cui allora era stato *dato così notabile et degno principio*, e già la fabbrica prometteva di essere di massimo ornamento alla città.

Il primo atto della confraternita sembra essere stato l'acquisto, nel 1478, di una parte di casa (dove un tempo sorgeva la *taberna lupa*) che fu poi demolita e sull'area della quale fu innalzato l'attuale braccio destro di croce, mentre il tiburio e parte del braccio sinistro sarebbero sorti sull'area dell'antica chiesa di San Satiro.

Il 24 aprile 1482 fu steso l'atto di commissione ai maestri Marco dei Lombardi e Matteo dei Fedeli di ornare a colori e ad oro il nuovo tabernacolo di legno;

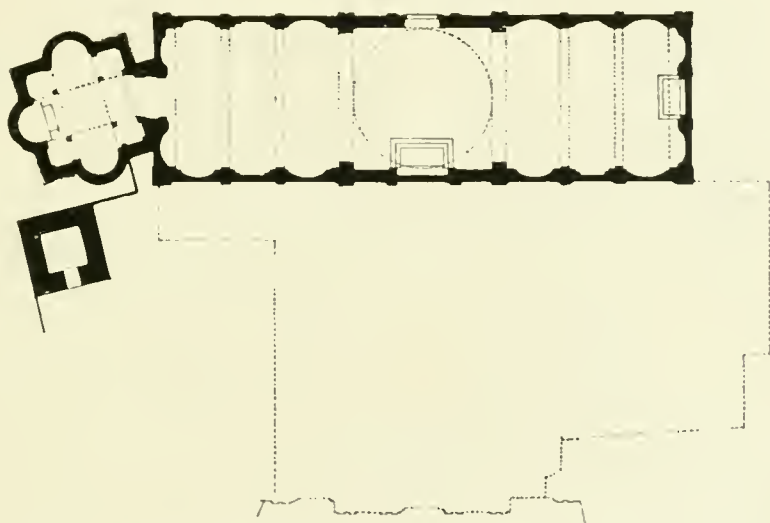



Fig. 44. - Planimetria della chiesa di Santa Maria di San Satiro secondo la prima concezione bramantesca anteriore al dicembre 1482.

l'anno dopo si attendeva alla decorazione della sagrestia e alle pitture della volta, del tiburio (all'interno e all'esterno) e delle pareti; la parte muraria della chiesa era quasi ultimata (1).

Fin qui la storia che diremo del primo progetto della chiesa, meglio sarebbe dire oratorio, limitato all'attuale transetto della chiesa odierna (fig. 44).

Il 4 dicembre del 1482 la scuola o confraternita faceva acquisto di un pezzo di stalla per demolirlo e formare sull'area sua il piccolo cortile o piazzola onde dar luce e accesso alla nuova chiesa: presente all'atto di acquisto come testimonio — certamente nella sua qualità di architetto — appare per la prima volta *magister Donatus de Barbantis de Urbino filius domini Angeli* abitante a Porta Nuova, parrocchia di San Giovanni alle quattro facce (1). Ma l'architetto era probabilmente addetto da qualche tempo alla direzione dei lavori. Da questo momento viene in campo un secondo più grandioso progetto: si pensa a prolungare la chiesa verso settentrione,

(1) Biscaro, op. cit.

per aprire da quella parte l'accesso principale e costrurre una vera e propria facciata verso la contrada della Lupa, l'odierna via Torino (fig. 45).

L'11 marzo 1483 i deputati della scuola e fabbrica di Santa Maria di San Satiro ordinavano ad Agostino de' Fondutis di Padova, allora abitante a Milano, di finire il sepolcro — il gruppo della Pietà a grandi figure in terra cotta, un tempo attribuito al Caradosso — nonchè 215 braccia (m. 108.80) di decorazioni secondo una *lista* data dai committenti, un gran fregio *a testonis* e a quadri *a pueris*, coi putti, e 36 figure in cotto, da collaudarsi da uno dei confratelli e da *magistro Donato dicto Barbanti da Urbino;* fideiussore del De Fondutis (che un altro documento ci mostrerà decoratore nel 1484, insieme al Battagio, del ricco palazzo Landi ora dei Tribunali a Piacenza) fu il pittore Ambrogio Preda (1).

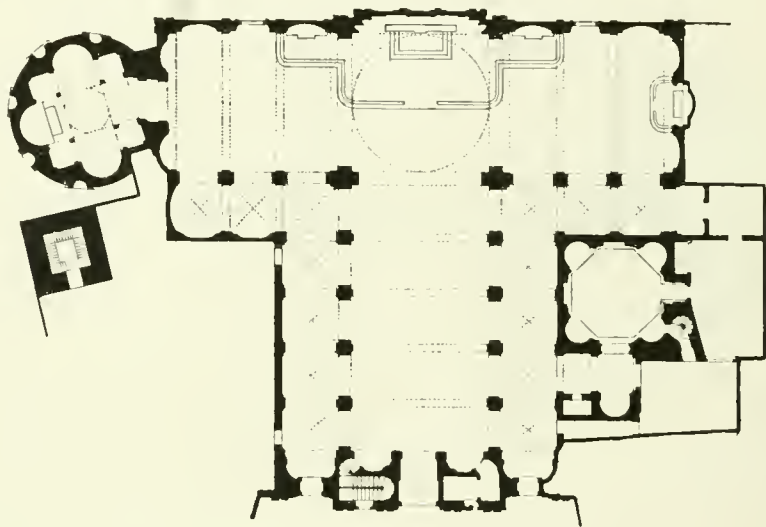



Fig. 45. - Planimetria del progetto definitivo della chiesa di Santa Maria di San Satiro (1482-1487) con la fronte attuale.

Al 1482 dunque, all'incirca, va riportata la costruzione della nuova sagrestia per la quale il De Fondutis eseguì le decorazioni. Le 36 figure in cotto di cui fa pur cenno il documento furon levate dal cornicione della cupola maggiore del tempio, sembra, nel 1764, perchè male assicurate e in gran parte rotte. Il fregio che il Fonduti doveva foggiare secondo una lista prestabilita avrebbe servito, ritiene il Biscaro, a ornare la trabeazione della chiesa e sarebbe quello, a chimere affrontate, che tuttora vi si vede. Contemporaneamente alle decorazioni in terra cotta si eseguivano, da un Antonio Raimondi e da altri, le pitture delle volte e delle pareti della chiesa (2).

La peste che nel 1485 specialmente infieriva a Milano ritardò probabilmente i lavori, che furon ripresi poi nel 1486.

Con atto del 28 settembre fu dato incarico a Giovanni Antonio Amadeo di innalzare la facciata in marmo della chiesa verso la contrada di Santa Maria Ber-

(1) Biscaro, op. cit.

(2) Biscaro, op. cit. e F. Malaguzzi Valeri, *Per la Storia artistica della chiesa di San Satiro in Milano* (In *Arch. St. Lomb.* Marzo 1905).

Fig. 46. - La chiesa di Santa Maria di San Satiro di Bramante e la cappella della Pietà.

trade, ma l'artista doveva seguire le prescrizioni di *magistro Donato de Urbino dicto Bramante;* e alla facciata si diede principio rivestendo in marmo lo zoccolo. A questo progetto si riferisce certamente un pagamento del 1487, che abbiam rintracciato, a M.° Domenico da Rosate, ad Antonio Lomazzo, a M.° Filippo del Pozzo e a M.° Bartolomeo *legnamaro* per 7 braccia di assi per *fare una tabula del desegno de la Fazada* (1).

* * *

Pochi edifici del Rinascimento hanno dunque trovato così ampia documentazione come Santa Maria presso San Satiro (fig. 46). E la documentazione modifica quanto s'era creduto fin qui, per ingegnose ipotesi, della storia edilizia del tempio. Sopratutto modifica radicalmente l'ipotesi presentata da W. von Seidlitz, che Bramante fosse rimasto estraneo alla costruzione del corpo principale della chiesa attuale, ch'egli avrebbe già trovato in piedi quando fu chiamato a prestare l'opera sua preziosa (2). Al contrario possiamo oggi ritenere che Bramante, chiamato a lavori iniziati (demolizione della chiesa antica e predisposizioni planimetriche per la nuova), ideasse da prima la costruzione di una chiesetta o oratorio collegato alla cappella della Pietà, chiesetta costrutta, s'è visto, con lentezza forse per mancanza di mezzi adeguati, dal 1470 in poi. Figura secondo i documenti sul finire del 1482 per la prima volta, benchè sembri fosse già addetto ai lavori da qualche tempo; e, in seguito all'acquisto dell'area, egli va ideando la nuova fronte verso la contrada della Lupa, ora via Torino, cambiando quindi orientazione alla chiesa. Di conseguenza la costruzione del corpo principale, a tre navate, che dalla precedente chiesetta si partiva ad angolo retto e che trasformò la piccola chiesa nel transetto del nuovo tempio, sembra posteriore e da portarsi al periodo 1482-1486. Una prova evidente che la costruzione del corpo

---

(1) Malaguzzi op. cit. Più tardi furono eseguiti alcuni lavori minori di completamento e di adornamento di cui trovammo notizie documentate (da noi pubblicate in *Arch. St. Lomb.* Marzo 1905): nel 1514 *la porta appresso a lo altare de la pietà.... simile a quella che è facta de presente appresso quella che va al Malcantono,* e son le due porte verso via del Falcone eseguite da M.° Gio. Antonio da Oggiono; nel 1502 il pittore Gio. Antonio Boltraffio dipingeva la Santa Barbara — da porsi sull'altare nella cappella ducale a lei dedicata — oggi nella Galleria di Berlino; nel 1507 fu *ornato* l'altare della Pietà e coperto di rame il tetto della volta della chiesa; nel 1518 si scolpirono certe *sepolture* da alcuni *magistri,* fra i quali Gio. Angelo *picaprede;* nell'anno stesso maestro Mariotto e maestro Cristoforo da Birago eseguivano una porta analoga a un'altra non precisata (forse la precedente non eseguita o una delle due porte, ritenute di quel tempo, nella cappella della Pietà, fiancheggiate da colonne?); nel 1520 fu consacrata la cappella di Santa Caterina; nel 1521 M.° Pazino di Molli e M.° Mariotto tagliapietre lavoravano intorno a certe sepolture; nel 1526 Cristoforo da Birago su ricordato eseguiva il pavimento della chiesa, la quale veniva consacrata in quell'anno: pavimento rinnovato nel 1532 da M.° Cristoforo *dicto lo Abraichino,* e, nel 1551, per la parte *sotto il tiburio cioè dentro da li pilastri, di bianco, negro e giallo* da M.° Stefano da Osteno e i lavori furon collaudati dall'ingegnere Cristoforo Lombardi. Il Mongeri (*L'Arte in Milano,* pag. 220) assicura che le figure di santi, oggi a Brera, che ornavan le esedre della chiesa, portavan scritto *Ambrosius Bergognonius 1495.*

Assai più tardi, nel 1724, l'ingegnere Gio. Francesco Malatesta fece levare le figurine di cotto ch'erano in giro al cornicione della cupola, come accennammo dianzi, perchè rotte e male assicurate. La facciata attuale fu eseguita nel 1871 su disegno dell'architetto Giuseppe Vandoni (fig. 59).

(2) W. von Seidlitz. *Bramante in Mailand* (in *Jahrbuch der König. Preuss. Kunsts.* 1887. IV).

principale rappresenta una modificazione sostanziale del primo progetto è nella stessa stranezza che offre quell'unica navatella del transetto; navatella che fu resa necessaria dalla presenza delle analoghe nel piede di croce. Mutata l'orientazione della chiesa divenne necessario fingere — poichè non era possibile attuarlo — il coro in corrispondenza alla via del Falcone: finto coro che deve esser stato eseguito per ultimo, cioè intorno al 1486. Ma le porte antiche ai lati del nuovo finto coro rimasero per comodità d'accesso, data l'infelice configurazione del tempio. Che sia mai stato aperto un ingresso all'estremità del braccio opposto alla cappella della Pietà, nemmeno nel primo periodo di lavori, non sembra, a giudicare dal partito architettonico adottatovi:

Fig. 47. - Testata del transetto opposta a quella collegata alla cappella della Pietà.

l'antico pilastro d'angolo risvolta ancora, senza accenno a collegarsi con una facciata vera e propria; e infatti la via del Falcone continuava con successivi edifici se non addossati alla chiesa, almeno, sembra, senza aprirsi con una piazza in quel punto. La fronte dal transetto opposta a quello collegato con la cappella della Pietà conserva ancora — nascosta da moderne costruzioni addossatevi, ciò che spiega il silenzio che intorno ad essa fu tenuto fino ad ora — la bella decorazione quattrocentesca che orna con riquadri a doppie lesene eleganti la parete, delimitata dallo spiovente del tetto e nella quale si aprono le grandi finestre rotonde come nella fronte opposta del transetto (fig. 47 e 49).

Il tamburo su cui s'erge svelto il lanternino appartiene al primo progetto e, data la sua novità, rappresenta un'opera indiscutibilmente di Bramante. Anche se non

si voglia tener conto del fatto che nessun architetto prima di lui mostra in Lombardia quello spirito eminentemente moderno che quella parte dell'edificio rivela, è certo che l'esame dell'edificio conferma perfettamente le rivelazioni dei documenti. La presenza delle impalcature per i recenti radicali restauri alla chiesa nella sua parte superiore ci ha permesso sopraluoghi convincenti (1). A confermarci che il tamburo appartiene dunque al primo progetto — modificato radicalmente nel 1482 — esso mostra particolari costruttivi e decorativi che provano com'esso fosse stato ideato in modo da esser veduto liberamente da tutti i lati. La trabeazione del quadrato su cui s'imposta il tamburo, costituita di grossi elementi decorativi di terra cotta, ricorre anche sul lato esterno verso l'attuale fronte in via Torino; segno evidente che da quel lato — quando ancora mancava il corpo principale della chiesa — doveva esser visto.

Fig. 48. - Particolare della fronte del transetto verso la cappella della Pietà.

Questa parte si trova ora, con la sua decorazione pittorica a riquadri e lesene, sotto il tetto che copre oggi la navata maggiore (fig. 52). La intelaiatura del tetto che s'appoggia su questa parete è stata incastrata con rottura del muro. La cupola (fig. 50 e 51) si presenta impostata sopra un corpo quadrangolare elevato, leggiadramente fasciata da lesene a bei capitelli, alternate con occhi circolari e con finestrelle ad arco ribassato, a strombatura (fig. 53-55); finestrelle che rappresentano veramente una deturpazione del progetto primo, ma, esaminate da vicino, mostrano particolari decorativi negli strombi che le rivelano antiche (fig. 52), quasi coeve ai vicini occhi circolari ai quali furono in parte sostituite rompendone le leggiadre ghiere di cui si

(1) Le nostre conclusioni collimano perfettamente con quelle di un noto studioso dell'architettura bramantesca che ci fu compagno nei sopraluoghi e negli studi del monumento, l'ing. Emilio Gussalli, al quale si debbono in gran parte i restauri attuali della cupola di San Satiro come già quelli di un edificio di pretta derivazione bramantesca, il Santuario di Crema.

Fig. 49. - Particolare della testata del transetto opposta a quella collegata alla cappella della Pietà.

Fig. 50. - La cupola di Santa Maria di San Satiro.

vedono le tracce. Esse furono aperte forse durante un'assenza di Bramante, o gli furono imposte a permettere un accesso all'interno del tiburio, necessario per i possibili lavori di restauro. Infatti le finestrelle ad arco ribassato corrispondono ai lacunari interni della volta, e qualcuna di esse è tuttora aperta agli operai. Altri particolari sembrano provare momentanee assenze dell'elegantissimo architetto dal luogo dei lavori: tali certe terre cotte di carattere architettonico, lungo via del Falcone, mal

Fig. 51. – La lanterna sulla cupola.

tagliate e male applicate; nella sagrestia la mancata corrispondenza fra le sagome delle lesene e quelle dei relativi capitelli; nell'interno della chiesa una non sempre perfetta applicazione delle varie membrature e delle decorazioni in cotto, come è facile constatare anche dalle riproduzioni che offriamo per la prima volta. Inoltre l'architetto urbinate ideò per il tiburio un sistema di coperture diverso da quello che fu adottato. Il lanternino (fig. 51) aveva infatti finestrelle più lunghe che in realtà non si vedano oggi: evidentemente vi fu alzato lo scosso per dar posto all'attuale copertura impostata su travature che esige maggior spazio (fig. 56). Bramante imma-

ginò una più esile ed elegante copertura metallica (1). Lo stesso santuario di Crema — ispirato tuttavia al nostro tempio di San Satiro — doveva esser coperto a *squame*, come assicura il contratto di costruzione.

Del progetto di Bramante per la facciata rimarrebbe il disegno, nel Museo del Louvre, ivi già attribuito all'Urbinate (fig. 58). La riproduzione che ne diamo ci

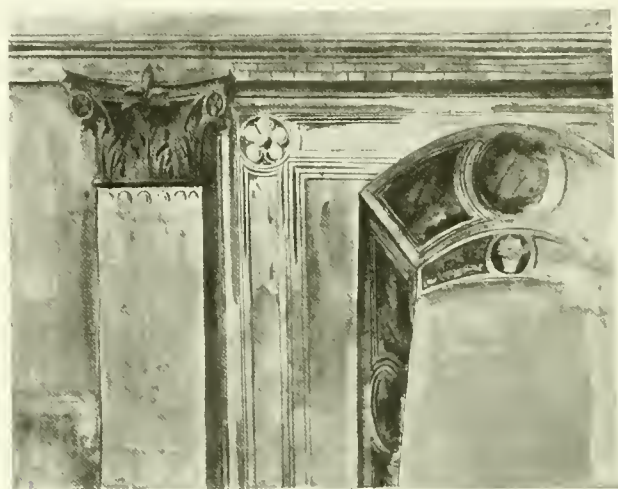



Fig. 52. - Decorazione dipinta rintracciata all'esterno del tamburo.

Fig. 53. - Particolare della cupola.

dispensa dalla descrizione. Le iscrizioni delle due cartelle che ornano le due tratte laterali più basse, LVDOVI CHS FO e LVDOVICA FOLIANA, alludono a due coniugi Fogliani, patroni forse della chiesa progettata, e uniti in matrimonio precisa-

(1) In un documento dell'Archivio di Stato si parla tuttavia di *fare mettere lo aramo sopra la volta della giexa* nel 1507. Non è ben chiaro se si tratti della volta della navata o del tiburio. — Biscaro, op. cit. pag. 130.

mente nel 1479, quando il duca di Milano autorizzava una questua per dar termine alla costruzione di San Satiro. Poichè il disegno mostra un collegamento con la struttura delle navate già esistenti (fig. 57), il Beltrami ne concluse ch'esso sia precisamente il disegno di Bramante per la chiesa di San Satiro (1). Ma il Biscaro lo considerava « uno studio preliminare intorno alla facciata marmorea da applicarsi alla fronte in muratura della nuova fabbrica, quando questa era appena iniziata, non un progetto definitivo a fabbrica compiuta, dopo che si era provveduto alla formazione del piazzale di accesso al tempio. Diversamente non si saprebbe spiegare la presenza appunto di quelle due tratte laterali di carattere meramente ornamentale, che non avrebbero trovato posto nel piazzale angusto, formato con l'intervento personale dello stesso Bramante (2) ». Così non si spiegherebbero le due porte laterali del disegno in corrispondenza alle navate minori, essendo noto che la chiesa ebbe in origine la sola porta di mezzo, mentre le due minori navate facevano capo ciascuna a una nicchia, destinata a sede di un altare. Ad ogni modo è più prudente presentare la cosa come una semplice ipotesi. Qualche riserva sulla data del disegno può infatti esser consigliata dai risultati storici ai quali il Biscaro, come s'è visto, è arrivato. Non nel 1479, ma nel 1486 si pensò alla nuova facciata da eseguirsi dall'Amadeo su disegno di Bramante; e se è possibile che questi l'avesse già pronto, non par probabile tuttavia che vi accudisse prima del dicembre 1482, quando cioè fu fatto l'acquisto dell'area necessaria per aprire uno spazio innanzi alla chiesa.

Fig. 54. - Profilo della cornice del tamburo.

Prima di quell'anno non poteva, non diremo concretarsi, ma forse nemmeno idearsi una facciata di quel tipo, così lontana dal piccolo edificio sul quale convergevano le cure dei costruttori. Inoltre nessuna relazione corre fra il basamento della facciata quale risulta nel disegno del Louvre e quello realmente incominciato ad eseguire (fig. 59-60); costituito, quest'ultimo, di uno zoccolo alto circa cm. 75, sul quale se ne innalzava un secondo alto ben m. 1,35 circa a comparti rettangolari ornato di quattro bassorilievi (oggi nel Museo Archeologico del Castello Sforzesco) raffiguranti la *creazione di Adamo*, la *creazione di Eva*, e due *Sibille*. Il Biscaro emise l'ipotesi che l'Amadeo desideroso, per indole artistica e per secondare i gusti lombardi, di arricchire molto la facciata della chiesa a scapito

Fig. 55. - Particolare della cupola.

(1) L. Beltrami. *Bramante a Milano* (in *Rassegna d'Arte* 1901, marzo e luglio): al Beltrami dobbiamo il disegno — qui ripetuto — che mostra il collegamento fra il disegno del Louvre e l'edificio.
(2) Biscaro, op. cit.

della sua purezza, fosse costretto, per le insistenze di Bramante, a rinunziare al progetto troppo fastoso. Del fatto che l'Urbinate non ebbe addirittura l'incarico di costrurre la facciata il Biscaro trova la ragione osservando che l'Amadeo era altrettanto favorito, come lombardo, dall'appoggio della corte ducale e delle persone influenti quanto al contrario Bramante incontrava difficoltà nella sua qualità di straniero. Uno spirito di gretto municipalismo, secondo lo scrittore, avrebbe dominato negli uffici, come nella fabbrica del Duomo, come nei cantieri delle costruzioni private o religiose. Ma è piuttosto a credere che l'esecuzione si affidasse all'Amadeo per un'equa distribuzione del lavoro, seguendo un uso comune allora in Lombardia: l'architetto soleva fornire il disegno e i costruttori, specialmente se scultori, si sbizzarrivano a riempir di decorazioni gli spazi vuoti. Questa volta, evidentemente, l'Amadeo era in troppo grande opposizione coi principi severi, intransigenti del purissimo Bramante; e questi, nella sua qualità di architetto ideatore, ebbe certo il sopravvento quando lo scultore trasmodò.

Fig. 56. - Sezione del transetto e fronte della chiesa verso via Falcone.

È tuttavia a rimpiangere che, se non poteva trionfare il progetto bramantesco, non si sia almeno lasciato compiere all'Amadeo il suo: esso sarebbe stato ben preferibile a quello freddo, inespressivo, che fu eseguito su disegno del Vandoni nel 1871. Chi sa qual ricchezza di sculture e di ornamentazioni plastiche avrebbe ostentato la parete frontale, a giudicare dalla piccola parte arrivata fino a noi e dalla esuberanza propria allo scultore lombardo quale conosciamo da quelle due sovraccariche ma sempre incantevoli opere che son le fonti della cappella Colleoni a Bergamo e della chiesa della Certosa a Pavia!

Fig. 57. - Collegamento fra il disegno del Louvre e le navate della chiesa.

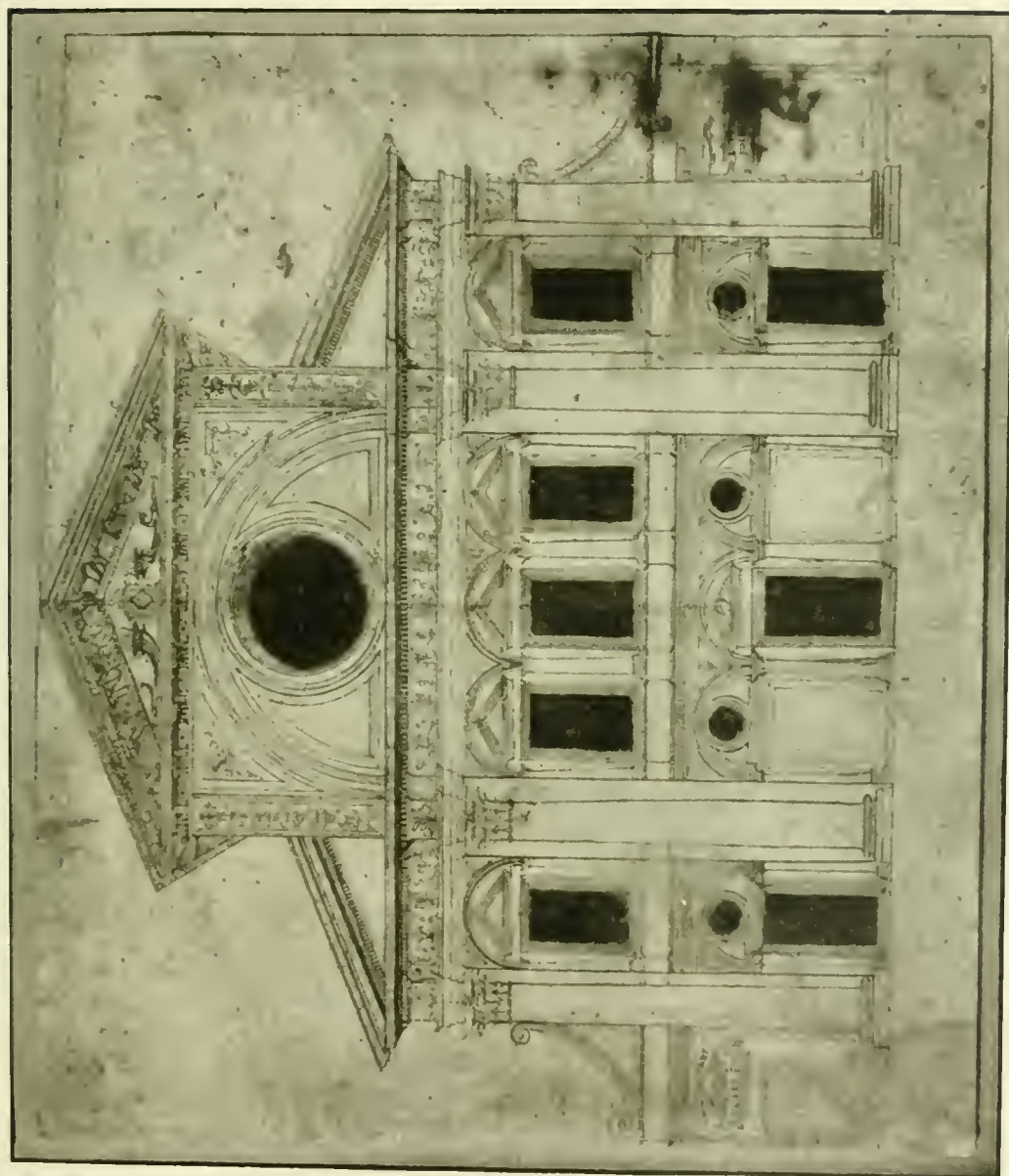



Fig. 58. - Bramante. Disegno per la fronte della chiesa di Santa Maria di San Satiro. - Museo del Louvre.

* * *

In una lettera della cancelleria ducale, del 19 dicembre 1498, da noi rintracciata (1), è detto che Lodovico il Moro faceva allor fabbricare in San Satiro, da *Bramante inzignero deputato a questo* la cappella di San Teodoro. Il Duca, fin dall'anno prima, aveva concesso, per quell'opera, piena esenzione dai dazi per il trasporto delle pietre: egli chiamava allora Bramante *nostro inzignero* (2).

Fig. 59. - La fronte attuale di San Satiro verso via Torino.

L'anno innanzi infatti, con patente del 6 dicembre, il duca notava: *havendo noi dato la impresa ad Bramante nostro ingegnere de farne in Santo Satyro di questa città una capella de Santo Theodoro esso ha dato carico ad magistro Jacomo de Appiano de provederli dele prede necessarie* e ordinava che queste fosser trasportate a Milano *liberamente et senza alcuno impedimento* di dazi (3).

Il Beltrami, confrontando un disegno dell'Ambrosiana che gli pareva offrire analogie con la disposizione della cappella detta della Pietà, in San Satiro stesso, ritenne che si fosse formato il progetto di innalzare la cappella, che i documenti chiamano di San Teodoro, addossandola al braccio di croce destro, così che essa facesse riscontro alla prima. Ma ricordando poi che nel 1517 morì il nobile Francesco Brivio il quale, per testamento di quell'anno, dispose si conducesse a termine la cappella di San Teodoro da intitolarsi agli Ognissanti destinandola a sepolcro dei suoi, e trovando la pietra tombale dei Brivio nel braccio di croce destro della chiesa, concluse che la cappella di San Teodoro fosse una cosa sola col braccio stesso, costrutto verso il 1510; nel 1514 era già condotta a termine la porta in corrispondenza alla cappella Brivio.

A queste supposizioni è necessario fare molte riserve.

Il disegno a penna, che fu attribuito a Bramante (4), che si conserva nella biblioteca Ambrosiana (possiamo precisare: nel volume F 251, inf. f. 55) rappre-

(1) Arch. di Stato. Sezione Culto, Benefici. *Comune di Milano.* Busta 410. Beltrami, loc. cit.

(2) Biscaro, op. cit.

(3) L. Beltrami. *Bramante a Milano. La cappella di S. Teodoro. Il Monastero di S. Ambrogio* (Nozze Dubini-Gavazzi), 1912. - *Boll. st. della Svizzera It.*, 1885. 15 ecc.

(4) Beltrami (in *Rassegna d'Arte*, 1901, pag. 36 e 101).

senta una cappella, che dovrebbe essere quella di San Teodoro secondo l'ipotesi del citato scrittore. Sulla cappella, nel disegno ambrosiano, figura, rapidamente tracciata a lapis rosso, una cupola ottagonale che accenna ad alzarsi notevolmente, ma che sfuggì nella riproduzione offerta dal Beltrami il quale ricordò, senza riportarla, l'unita preziosa pianta figurante nell'altra metà dello stesso foglio ambrosiano: pianta per la nuova cappella che riprodurrebbe, secondo il detto scrittore, la disposizione interna della cappella della Pietà, a croce greca coi piccoli bracci chiusi da absidette. Ma come da una parte qualche durezza nel disegno architettonico e qualche deficienza nelle sue parti decorative, specialmente nei due putti della lunetta centrale, ci lasciano dubitosi sulla gran paternità artistica che si vorrebbe dare al disegno, così dall'altra la pianta che v'è unita ci mostra particolari topografici che non hanno riferimento coi dintorni della chiesa. È il disegno per una chiesetta a sè, con quattro absididiole chiuse mentre la progettata cappelletta di San Teodoro avrebbe dovuto presentarsi collegata al braccio della chiesa. Diamo per la prima volta riprodotta la pianta unita al disegno (meglio riprodotto questa volta) dell'Ambrosiana (fig. 61-62), che varrà a

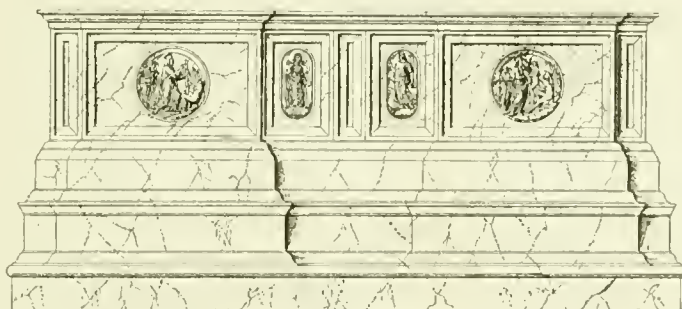



Fig. 60. - Basamento della fronte quale risultava con le sculture ora nel Museo Archeologico.

mostrare come la sua relazione con la pianta della cappella della Pietà sia del tutto occasionale e come esso debba riferirsi ad altro progetto che non a questo che ci interessa. Non possono avere riferimento alla progettata cappella o alla sua corrispondente nè l'ubicazione e la forma stessa del campanile (quadro, massiccio, nella realtà; a pianta rettangolare e diversamente orientato rispetto alla cappella, nel disegno) nè la struttura della cappella, nè, sopratutto, la topografia dei luoghi circostanti. La presenza stessa di una sagrestia indicata nel disegno conferma l'ipotesi che si tratti di un progetto per un'altra chiesa.

Il Biscaro pensò che il Beltrami si fosse bene apposto solo quando, considerando la pianta del disegno dell'Ambrosiana, arguì che la cappella di San Teodoro, ideata da Bramante per incarico dello Sforza, dovesse formar riscontro con l'edicola della Pietà, ma concludendo che in realtà non venisse costrutta. Fondandosi su numerosi documenti e accenni a progetti da eseguirsi, il Biscaro concluse che si può identificare « l'area ch'era stata destinata a Lodovico il Moro per costruirvi la cappella di San Teodoro come lo spazio corrispondente alla opposta edicola della Pietà, al quale si doveva accedere mediante apertura dell'arco dell'altare attuale di mezzo del braccio di croce di destra. Certo questa parte della chiesa con le tre nicchie nello sfondo e le quattro grandi finestre, l'una a mezzo cerchio, le altre tonde, del frontone,

era compiuta prima che Lodovico il Moro pensasse all'apertura della nicchia di mezzo per aggiungervi un'edicola con l'altare dedicato a San Teodoro. L'ipotesi di un intervallo di circa vent'anni prima del compimento del braccio destro di croce ci sembra inconciliabile con l'uniformità che si osserva nel disegno e nella fattura dei fregi e dei capitelli in terra cotta, messi ad oro ed azzurro, di tutta la chiesa, compreso il suddetto braccio di croce, e con le risultanze del citato istrumento dell'ottobre 1478,

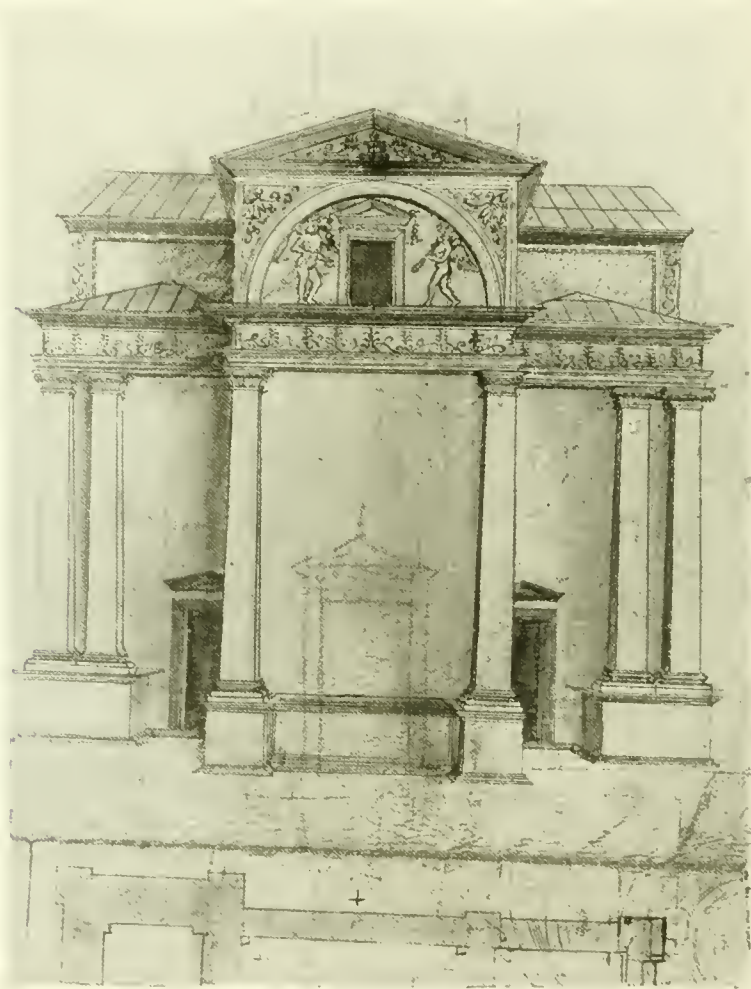



Fig. 61. - Disegno già ritenuto per la cappella di S. Teodoro. - Bibl. Ambr. (F. 251, inf. f. 55).

il primo atto, come si disse, che faccia fede dell'attività edilizia della Scuola di S. Maria di S. Satiro » (1).

L'esame dei documenti e del monumento sembra autorizzare a concludere che a Bramante spetti l'idea di tutta la chiesa nell'aspetto che oggi ci presenta. Egli verosimilmente dovette sfruttare, nel miglior modo possibile, la parte di costruzione eretta prima di lui. Le aperture circolari delle pareti di fondo del transetto, fra le altre,

(1) BISCARO, loc. cit.

appaiono ottenute con rottura di muro, non prodotto di un originale concetto: prova questa che una massa muraria preesisteva alla nuova fabbrica. Forse ulteriori assaggi lo rivelerebbero più chiaramente; ma comunque il primo periodo di lavori materiali intrapreso prima dell'arrivo di Bramante a Milano non contribuì a modificare nel monumento quell'aspetto che oggi lo raccomanda e che in nessuna parte ricorda l'arte prebramantesca. E ci par così ben confermata l'asserzione del Bugati (1), che Lodovico

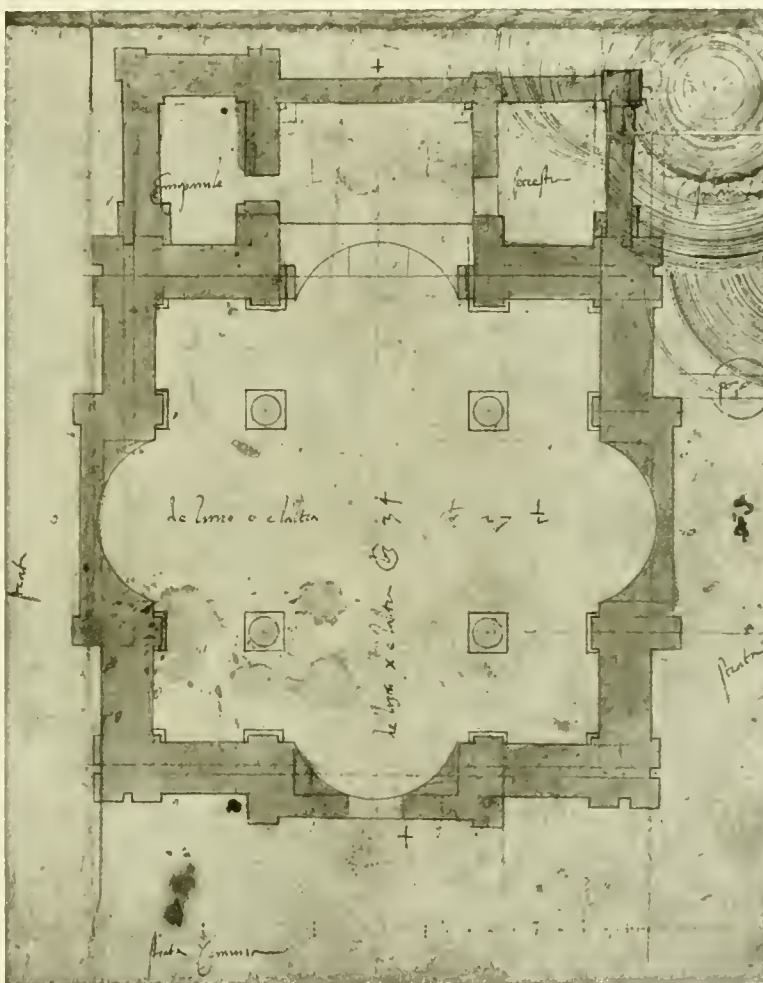



Fig. 62. - Pianta nello stesso foglio.

il Moro abbia fatto costrurre da Bramante la chiesa di Santa Maria di San Satiro, e quella del Cesariano « la predicta Ede del Divo Satiro ha architectata epso Bramante ».

Anche un vecchio manoscritto *Trattato della Chiesa di San Satiro* ci conforta a pensare che se Bramante non n'ebbe fin dall'inizio la direzione, certamente a lui spetta la parte principale dei lavori, quella che all'edificio attuale valse a dare un carattere d'insieme della più eletta Rinascenza.

(1) *Storia universale*, pag. 689.

Quell' antico manoscritto riassume bene i meriti di Bramante quando ricorda che questi diede prova di rara abilità tenendo *buono tutto ciò che potcasi dell' antica basilica*, lottando contro la mancanza di spazio a causa della vicina via del Falcone che lo indusse a *dilatarsi coll' atterrar come si fece l' ospizio detto della Lupa cd altre case, ma coll' andar fuori di simmetria riuscì a formare una sì sontuosa, capace e magnifica fabrica in un sito sì angusto* (1).

Anche nello sviluppo delle navate, egli fu costretto a sottostare a vincoli di altezza, la chiesa essendo collegata alla più antica cappella detta della Pietà o della Deposizione, attribuita all' arcivescovo Ansperto, la quale doveva presentare il tipo della costruzione bizantina a croce greca con piccola cupola sopra un tamburo ottagonale nel centro. È facile rilevare sul posto che le ricorrenze dei capitelli nelle

Fig. 63. - Fronte verso via del Falcone (dal Paravicini, *L'arch. del Rinasc. in Lombardia*).

colonne reggenti la cupola, e dei capitelli nelle colonne minori su cui si impostano le piccole arcate, servirono a determinare la ricorrenza per i corrispondenti capitelli e per le cornici nelle arcate delle navate minori della costruzione bramantesca; non altrimenti potremmo spiegare la proporzione bassa e ristretta delle navate stesse (1).

L' interno della chiesa di San Satiro, nonostante la vastità delle volte e l' armonia delle linee darebbe, per dirla col Carotti « un' impressione stranissima; par di scendere nell' interno di un poderoso monumento, il quale stia affondandosi ». Lo scrittore ne diè colpa « agli inesperti provvedimenti adottatisi nei tempi nostri nel riordino di questa chiesa », che sarebbe stata inutilmente alzata di livello fino a portarne il pavimento all'altezza del piano stradale. Ma chi ha curato recentemente i restauri del monumento s'è persuaso, al contrario, che il livello attuale della chiesa è ancora l' antico e la ricorrenza col piano stradale della cappella della Pietà e della

(1) Beltrami, op. cit.

Fig. 64. - Cornicione della fronte meridionale.

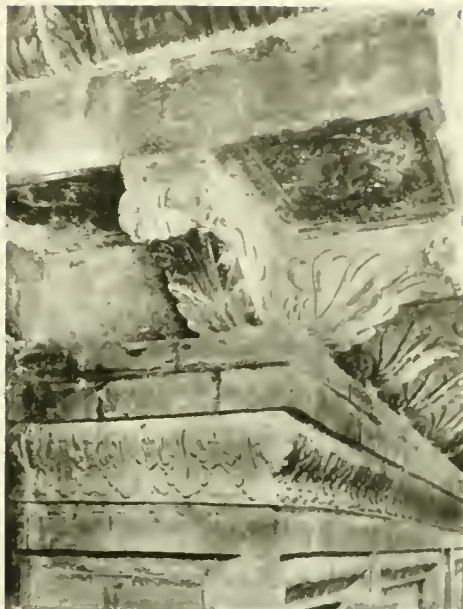



Fig. 65. - Particolare d'angolo del cornicione.

Fig. 66. - Lesene e controlesene.

Fig. 67. - Una porta del 1514 verso via Falcone.

sagrestia ne offre la prova. L'architetto era vincolato dal livello della preesistente cappella della Pietà e a quello dovette attenersi rinunciando a dar basi ben profilate e svelte, com'egli amava, ai pilastri dell'interno. Il motivo predominante delle tre navate della chiesa ha qualche relazione con quello adottato dall'Alberti per la chiesa di Sant'Andrea a Mantova, dove però i piloni son tutti massicci rivestiti di lesene abbinate. Bramante fece più leggera la propria costruzione e la rese più maestosa con la esuberante trabeazione recante, nel fregio (fig. 69), un motivo a chimere affrontate reggenti corone da cui sporgono i busti delicati ricorrente lungo tutto l'edificio, con le ben composte linee dei motivi minori, con la grandiosità della volta a botte decorata a riquadri e a rosoni di puro sapore classico, con la leggiadria degli ori e della policromia di che il tempio appare bellamente ornato nonostante le manomissioni compiutevi nel 1840.

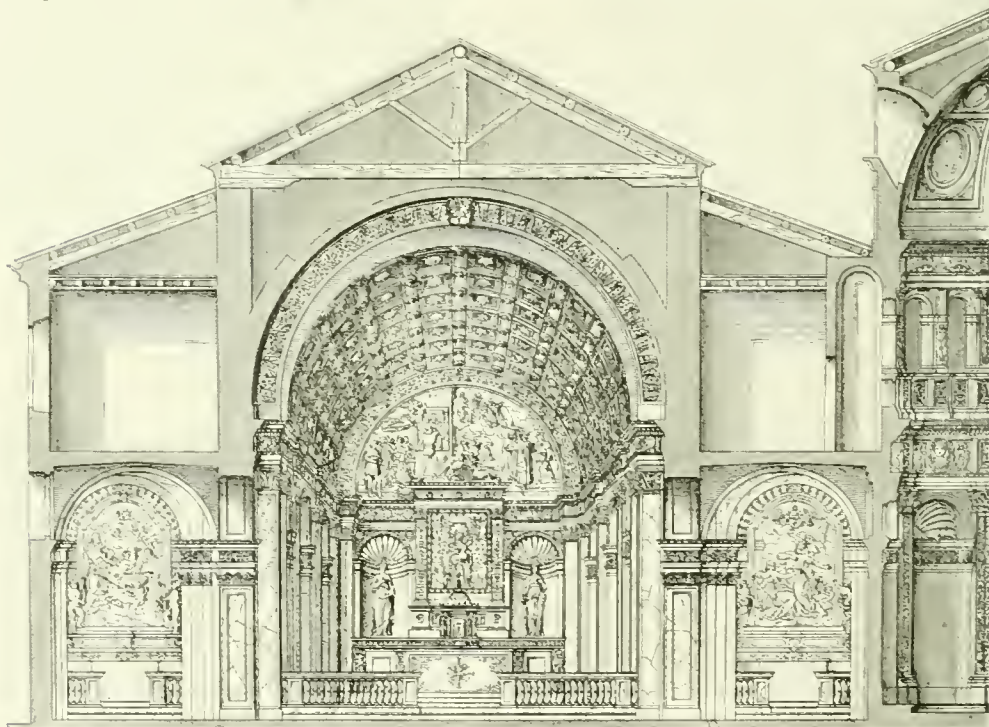



Fig. 68. - Sezione del presbitero.

Certamente l'esame delle varie parti, non tutte perfettamente fuse e collegate fra loro, ben ci spiega la disparità dei giudizi sul monumento. Ma la scoperta dei documenti ricordati più sopra sembra provare che la fabbrica dell'edificio, oltre che essere il prodotto di un adattamento, procedette un po' a sbalzi, fra le tendenze alle sovrapposizioni decorative degli scultori lombardi e i freni verosimilmente imposti da Bramante.

Si veda la fronte meridionale verso via del Falcone (fig. 63). La parete mostra una suddivisione a lesene nella parte centrale, corrispondente al finto coro, che deve spettare al progetto di Bramante. Su questa parte centrale, forte, classica, una vera novità nell'arte lombarda del tempo, si imposta il cilindro o tamburo con un giro di pilastri, e sul cilindro s'innalza svelta, esile, la lanterna. Dal corpo

centrale si staccano i due bracci laterali del transetto a finti pilastri all'esterno — in cui si apron le due porte più tarde, del 1514 (fig. 67) — e a nicchie all'interno. È dunque questa la più antica costruzione milanese di pure forme classiche, a grandi campi spogli delle decorazioni tanto accette ai precedenti costruttori lombardi, con poche, severe linee deliminatorie, di una solidità non conosciuta, di una chiarezza costruttiva che solo Bramante poteva concepire allora, in tale ambiente. I capitelli, le profilature rivelano bene l'arte della Rinascenza, per quanto qua e là mostrino qualche incertezza nell'applicazione, dovuta agli operai del luogo. Ma il genio dell'artista innovatore trionfò specialmente innalzando la gran cupola a maestosa volta

Fig. 69. - Particolari del fregio a chimere e busti a rilievo.

impostata su quattro svelti pennacchi, e in quella meravigliosa idea del finto coro interno in cui continua il motivo architettonico della navata centrale: finto coro che ben fu detto una delle « più straordinarie cose di cui si adorni la città » (fig. 72-74). L'artista intuì così felicemente gli effetti di luce, le esigenze del convergere delle grandi linee, il pericolo stesso che quella gran volta a botte, ove non fosse perfettamente girata e composta nei minimi particolari, annullasse l'effetto voluto, e così bene seppe ideare e armonizzare ogni cosa che l'illusione, per chi proceda dall'ingresso principale del tempio verso l'altar maggiore, è perfetta. Il Meyer ebbe il torto di dubitare che l'idea di questa caratteristica parte dell'edificio non spetti a Bramante. Egli credette che il noto passo del Cesariano — « pono havere le cupole seu nichie capelete in circuito facte di bassorilievo como molti moderni hanno facto

per la ratione optica, si como in la predicta ede del divo Satyro ha architectata epso Bramante » dovesse alludere alla sagrestia (1). Ma non v'è alcun dubbio che il commentatore di Vitruvio alludeva precisamente al finto coro, che ha gli archi appunto in « bassorilievo » per ragione ottica, cioè per trarre in inganno l'osserva-

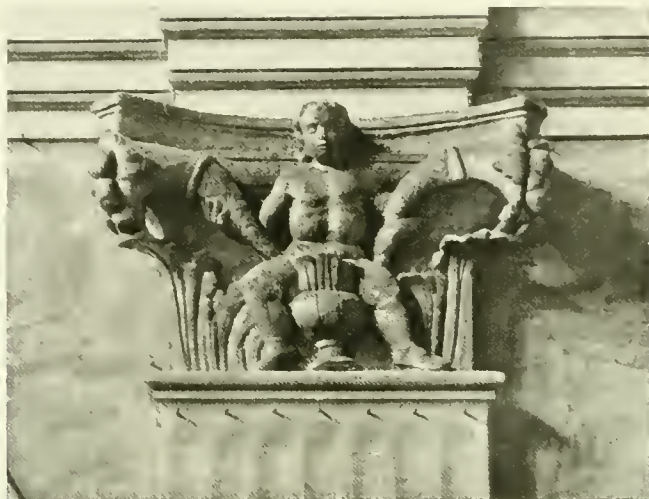



Fig. 70-71. - Capitelli della chiesa.

tore, talchè il luogo pare così avere « uno introrso magno », cioè un gran giro, un vasto ambiente che realmente non ha.

Le deficienze notate dal Meyer nelle parti decorative son certamente da attribuirsi agli esecutori materiali. Bramante diede il disegno, gli artisti lombardi e forse l'Amadeo stesso, che vedemmo esecutore di parte della facciata, lo attuarono.

(1) A. Gotthold Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance Bauten und Bildwerke der Lombardei.* II. Berlin, 1900, pag. 57 e segg.

Ma l'edificio che a Milano rappresentò una novità nell'edilizia e, per quella prospettiva così perfettamente resa e per la grandiosità del presbitero e della gran navata fu oggetto di meraviglia, aveva il suo lato debole. La prospettiva del finto coro era stata ottenuta con concetti piuttosto pittorici che architettonici; infatti la parete, nello sfondo della prospettiva stessa, arriva a tal sottigliezza che l'interno della chiesa risente dell'umidità della strada. E non sarà questa la sola volta in cui avremo a lamentare qualche deficenza pratica nelle costruzioni così raffinatamente artistiche dell'architetto di Urbino. Non è forse esagerato concluderne che di quelle deficenze dovettero farsi un'arma contro di lui i costruttori lombardi, indubbiamente validissimi nella conoscenza delle leggi statiche e delle esigenze materiali dell'edilizia, così da prevalere sopra di lui più d'una volta.

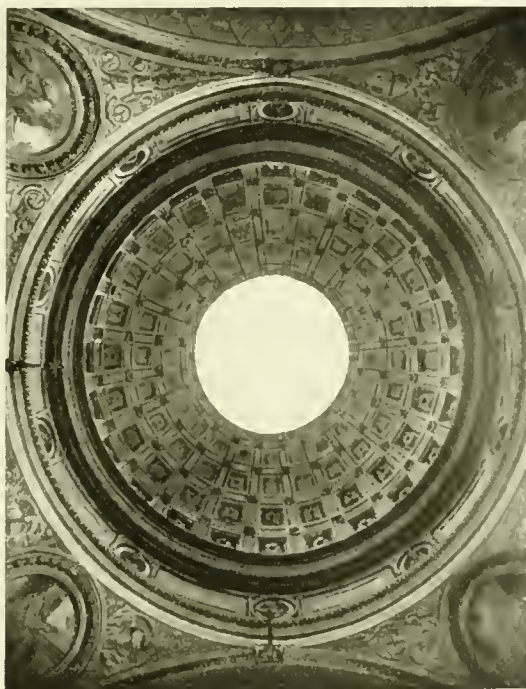



Fig. 72. - Interno della cupola e della lanterna.

* * *

Non riuscirà difficile trovar rapporti fra queste prime costruzioni di Bramante e le opere dei suoi predecessori a Urbino. Per la genialissima *trovata* del finto coro egli potrebbe aver ricordato l'architettura del quadro attribuito a Pier dei Franceschi col ritratto del duca di Urbino, oggi nella galleria di Brera e che Bramante vide e studiò certamente nel luogo d'origine (tanto più se quel pittore egli ebbe maestro) nella chiesa di San Bernardino presso Urbino. Nel quadro sono la stessa volta a botte ornata a cassettoni, lo stesso profilare vigoroso delle trabeazioni, le stesse lesene corinzie. Ma l'architetto ha dato al motivo embrionale maggior ampiezza, maggior colorito d'effetti, e sopratutto maggior profondità, architettando poi l'abside quadra

anzichè a lieve curva, per necessità di cose, cioè per la presenza della via dietro la chiesa che non avrebbe permesso una corrispondenza rigorosa fra l'esterno a parete dritta e l'interno ad abside curva, fosse pur finta. L'arte di Bramante, fatta di precisione e di chiarezza, non poteva ammettere altra soluzione.

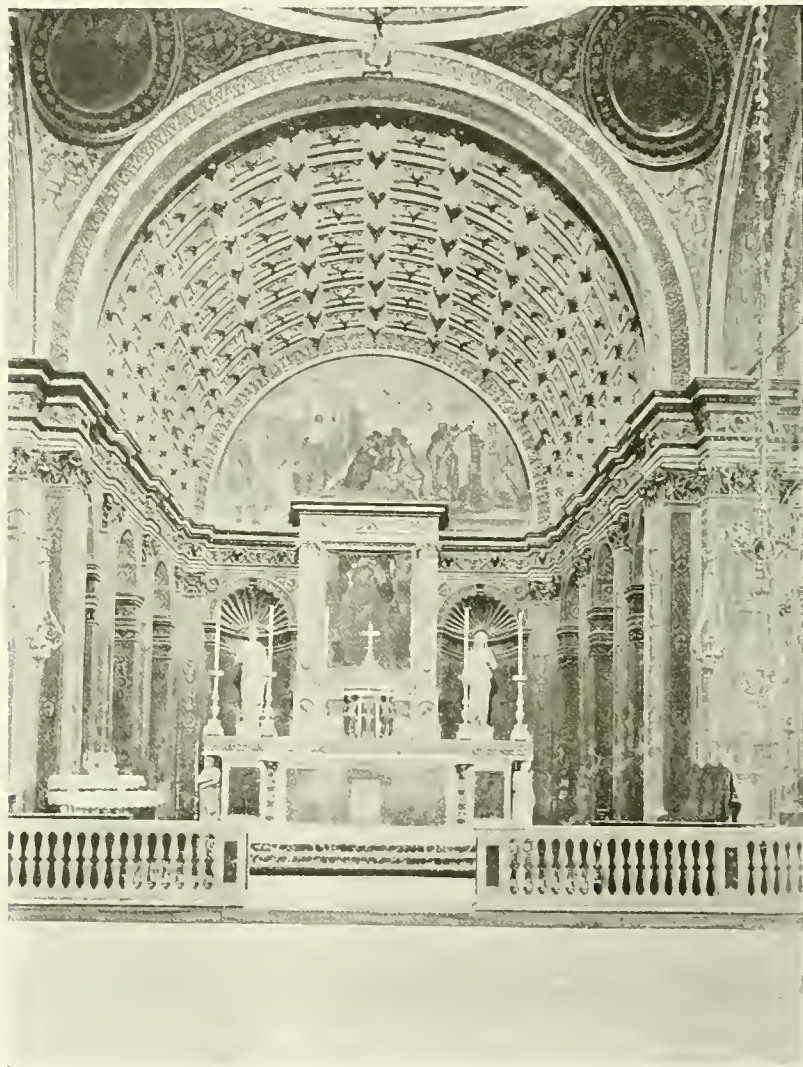



Fig. 73. - Il finto coro della chiesa.

È indubbio che anche da quel primo edificio milanese di Bramante si rileva la derivazione artistica dal suo maestro, diretto o indiretto, Luciano Laurana o da Vrana.

Nel palazzo ducale d'Urbino, costrutto a partire dal 1447 e, per la parte più importante, dal 1465 in avanti per opera di Luciano (1), v'è quell'armonia fra le varie sue membra architettoniche che sembra esser passata all'arte di Bramante. Alcuni

(1) E. Calzini. *Urbino e i suoi monumenti*. Rocca S. Casciano. L. Cappelli, 1897.

Fig. 74. - Particolare del finto coro.

motivi posson mostrare fra il monumento profano urbinate e quello sacro di Milano una relazione preziosa. Tale il rapporto, nelle linee predominanti, fra gli archi racchiusi da svelti pilastri corinzi della chiesa di San Satiro e la porta d'accesso al salone del palazzo ducale; mentre il modo geniale di divider le pareti superiori del cortile ducale con lesene esili e leggere reggenti una parca e accurata cornice ritorna nella fronte della chiesa verso via del Falcone così severamente ripartita in grandi spazi. La cupola di San Satiro, leggiadra e svelta, con la sua esilissima lanterna ripete, migliorandolo e accrescendolo, il motivo del giro di lesene all'intorno di quella di San Bernardino a Urbino, costrutta, secondo il Calzini, a partire dal 1469, secondo tutti gli storici locali ultimata nel 1472, perchè di quest'anno ritenevasi il quadro dell'altar maggiore, ora a Brera.

Il Calzini attribuì a Bramante stesso il disegno di quella chiesa urbinate, come gli attribuì con buoni, seri argomenti il palazzo Passionei. Egli vide nella costruzione di quella chiesa un'opera giovanile di Bramante, non scevra di difetti « ma uno de' suoi primi e più nobili tentativi ov'è manifesta però la grazia e la fantasia di un giovane di genio, le cui doti in parte restano ancora allo stato latente » (1).

Il Geymüller notò come Bramante, oltre le idee che potè ricavare dall'esame dei monumenti studiati prima del suo arrivo a Milano, dovè far tesoro anche di quelli ch'egli vide in questa città. La chiesa di San Lorenzo, con la sua cupola riposante su quattro absidi accompagnate di *pourtours* e di gallerie, fiancheggiate di torri ai quattro angoli, gli ispirerà il progetto per la configurazione generale della chiesa di San Pietro a Roma (2).

L'esame delle opere di Bramante se — lo notò il Geymüller stesso — rivela lo studio fatto su Leon Battista Alberti, Luciano di Laurana e Mantegna prima del suo arrivo a Milano, non autorizza tuttavia il sospetto ch'egli conoscesse già allora Roma e i suoi monumenti dell'antichità, come conosceva certo i monumenti romani dell'Italia settentrionale. L'acuto illustratore dell'arte di Bramante notò invece che la vista delle residenze sforzesche di Milano, di Pavia, di Vigevano, dall'aspetto così

---

(1) Le imperfezioni che si notano in quell'edificio sono le seguenti. Le cornici dei grandi archi sorreggenti la cupola spezzano l'architrave della trabeazione che gira tutt'intorno alle pareti oltre che sulle colonne d'angolo; « la cornice degli stessi archi non cade sul vivo del sottostante pilastro, ma appoggia sul pieno del pilastro medesimo, ciò che non è affatto bello; così ne' piedestalli di queste uniche colonne, nell'interno del tempio, Bramante applica quale coronamento tutta una trabeazione, senza riflettere che gli architetti dell'epoca, come il grande Luciano suo maestro, usavano, al posto della cornice più piccola, un semplice collarino, assai più leggero, e, in questo caso, assai più elegante della doppia cornice. Ma ad ogni modo, quale compenso nel complesso dell'opera! Quale bellezza nelle sagome leggiadre, nelle proporzioni fra le singole parti, nella decorazione sobria del tempio! » (Calzini, op. cit. pag. 105). Abbiam voluto riportare le osservazioni dell'illustratore diligente dei monumenti urbinati perchè vedremo ritornare gli stessi difetti o, se si vuole, gli stessi caratteri in una chiesa milanese, quella delle Grazie. Anche la porta di San Bernardino ha qualche relazione con alcune di Lombardia come quella della casa Silvestri che si vuol più tarda e che potrebbe essere tolta da un motivo bramantesco allora noto a Milano; così come la finestra superiore della fronte di quella chiesa con la sua colonnetta nel mezzo, semplice, elegante, ricorda da vicino l'altra della cappella trivulziana dinanzi a San Nazaro a Milano, forse ispirata a un qualche altro esempio, oggi scomparso, dal maestro urbinate a Milano. Ma poichè quest'ultima è del tutto uguale, nelle sue linee se non nelle proporzioni, alle finestre che sono ai piedi del tamburo nella cupola di Santa Maria delle Grazie, finita dopo la partenza di Bramante, potremmo crederci di fronte a due opere di uno stesso seguace del maestro.

(2) H. de Geymüller. *Les projets primitifs pour la basilique de S. Pierre par Bramante.* Paris 1875.

imponente e fiero, svegliarono in lui ispirazioni ch'egli avrebbe invano cercate « nel Palazzo Pitti o nel resto d'Italia ». Soltanto nella nobiltà della disposizione e delle forme Bramante potrà, più tardi, elevando i palazzi Vaticani, superare gli architetti delle residenze dei duchi di Milano.

Ma, per tornare al nostro argomento, noteremo che un monumento, a Milano, ha rapporti evidenti col partito ideato da Bramante per il finimento della chiesa di San Satiro, ciò che non sembra esser stato osservato dagli scrittori precedenti; anche se non si vuol ricorrere alla costruzione brunelleschiana della chiesa del Corpo di Cristo a Castiglione Olona che arieggia un poco, nel partito superiore, il tipo che Bramante farà suo.

L'esterno della cappella Portinari o di San Pietro Martire in Sant'Eustorgio (fig. 4) mostra infatti un corpo quadrangolare sul quale s'imposta la cupola a tamburo, di forma poligonale così spezzata che appar quasi cilindrica, con una serie di lesene tutt'intorno, fra le quali si apron le finestrelle tonde con cornici in cotto. Sul tetto a cono lievemente inclinato s'erge lo svelto lanternino poligonale. Il motivo è passato, con lievi varianti, prima delle quali l'arrotondamento del tamburo, quasi tal quale a San Satiro con la stessa struttura generale e le stesse lesene alternate da tondi e l'ugual cupolino. La cappella di San Pietro Martire — costrutta dal 1461 al 1468 — era certamente finita quando Bramante giunse a Milano. Egli l'ammirò come opera di carattere toscano e ne riprodusse, ingentilita, la parte superiore e qualcosa dell'interno.

* * *

La sagrestia di Santa Maria di San Satiro.

La sagrestia di Santa Maria presso San Satiro è la più leggiadra e ricca creazione di Bramante in Lombardia (fig. 75 e segg.). Oggi che conosciam dai documenti che l'esecutore delle decorazioni fu, nel 1483, il padovano Agostino dei Fonduti, dobbiamo rassegnarci a toglierle dal novero delle opere di mano di Bramante. Ma a questi spetta, e non è piccol merito, l'idea della leggiadrissima sala, di un carattere così squisitamente personale. Ce ne assicura il documento stesso che ricorda Bramante incaricato di collaudare l'opera del de Fondutis se non bastassero le parole del Cesariano: « la sacrastia del Divo Satyro... quale architectata fu dal mio preceptore Donato de Urbino cognominato Bramante ».

Era non lieve difficoltà innalzare, in luogo oppresso da edifici circostanti, in una parte popolosa della città, la sagrestia in modo che, pur essendo unita alla chiesa, non esigesse difficili sventramenti per ottener la luce dai lati. L'artista risolse genialmente il quesito facendo venir la luce dall'alto (fig. 77-78). E anche qui il Cesariano commentava: « accadendo che in li edifici sia qualche loco triplicato vel tenebroso, vel di luce debile converrà saper luminare per qualche loci dall'alto, sicomo fece il mio preceptore Donato cognominato Bramante Urbinato in la sacrestia di la Ede sacra di Sancto Satyro in Milano ». E l'anonimo Morelliano ripeteva la notizia e l'attribuzione a Bramante. Il Mongeri osservava che questa parte del tempio fu « fabbricata, in origine, ad uso di battistero, a sinistra dell'ingresso e separata dalla chiesa, secondo il rito ambrosiano, e, forse, approfittando di vecchie

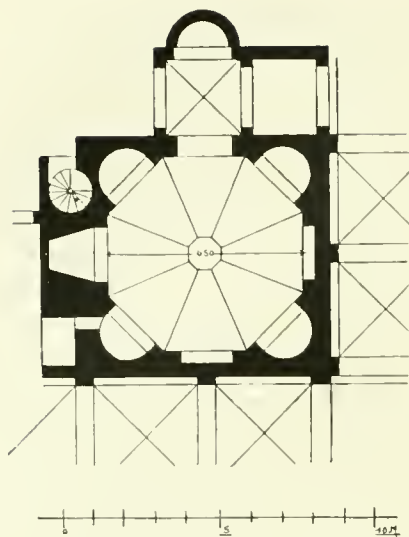



Fig. 75. - Pianta della sagrestia di San Satiro.

fondamenta, riconosciuta troppo ricca per questo fine, mentre il momento correva per le grandi ricchezze nelle sagrestie, pel quale servizio non si tardò a darle effetto ». Ingombro d'armadi fino al 1850, il luogo fu restituito alla antica destinazione e restaurato dal Vandoni.

Questa leggiadra sala dovette recar gran meraviglia a Milano, a pena costrutta. Con la sua forma ottagonale a otto lesene angolari a incassature (fig. 79-87), con le sue nicchie chiuse a conchiglia in alto, la sua loggia aperta al second'ordine, con la sua più elevata trabeazione, leggera, prettamente classica sopra sedici pilastrini, con la sua volta da cui piove misurata la luce da otto finestre rotonde, e che si rinserra entro otto spicchi per finire in un cupolino analogo a quello della cupola maggiore, con quella meravigliosa inesauribile decorazione di sapore classico pagano, la creazione bramantesca fu certo una rivelazione.

Le sculture ornamentali corrono in candelabre delicatissime lungo le lesene angolari, fasciano le trabeazioni, invadono basi e capitelli, si nobilitano vieppiù nel fregio tutt'intorno con gruppi di putti festosi in atto di danzare, di suonare, di giuocare intorno alle corone da cui escon vigorose teste di santi emaciati e di estasiati che guardan su, come aspirando al sole. I putti — questa lieta rappresentazione della prima età così cara alla nostra rinascenza che ben fu chiamata una nuova giovinezza dello spirito umano — ritornano, ancora più composti, a regger vasi nelle transenne della loggetta. L'intervento di ippocampi, di sfingi, di uccelli, di bucrani, di putti nudi che sembran satiretti, di teste di tipo classico anche se voglion essere di santi e di anacoreti, di chimere, di are da sacrificio mette una nota così prevalentemente pagana nel piccolo luogo ch'è facile illudersi, a chi vi si raccolga, tutto solo, rapito di tanta rinnovata bellezza antica, di trovarsi piuttosto entro uno di quei tempietti circolari della Dea Vesta di che era cosparsa Roma, che in un edificio della Cristianità.

Fig. 76. - Sezione della sagrestia. (Da G. Dehio. *Die Renaissance in Italien. Kungeschichte in Bildern*).

Quando si ignoravan le nuove scoperte d'archivio si faceva merito di queste sculture a Caradosso, o a un Caradosso Foppa, o a Bramante stesso. Già altrove abbiam fatto notare come lo stile di Caradosso orefice sia ben diverso da quello che rivelan queste sculture di

San Satiro e le analoghe dell' abside di Santa Maria delle Grazie (1). L'esecuzione del gruppo della Pietà e dei tondi della sagrestia è forte, vivace e lo scultore, addentrandosi con lo scalpello a incavar pieghe profonde ha ottenuto vibranti effetti di chiari e di scuri. Nulla vi ricorda l'esecuzione delicata, un po' molle ed elegante di Caradosso orefice esecutore dei bassorilievi nelle portelle di San Pietro in Vincoli e delle repliche nel Louvre e nel South Kensington. Le stesse pieghe dei panni son vigorose, profonde, spezzate fino al tritume lungo le maniche che sembran bagnate, nel gruppo in terra cotta che ora sappiamo opera del padovano De Fondutis al contrario di quelle monotone, manierate, cascanti in rigide linee parallele dei bronzi dati a Caradosso. L'influenza della scuola di Padova avevamo notato nel gruppo della Pietà anche quando non era scoperto il documento che ne precisa infatti la paternità artistica padovana benchè altri credesse vedervi l'arte del lombardo G. A. Amadeo (2).

Fig. 77. - La cupola della sagrestia.

Fig. 78. - Lanternino sulla cupola della sagrestia.

Siam d'accordo col Biscaro nel vedere nel De Fondutis l'esecutore così della *Pietà* che della decorazione della sagrestia, opera quest' ultima pur essa di tanta armonica unità e di tale omogenea composizione e fattura da togliere il dubbio che lo scultore si limitasse a finire un lavoro iniziato da altri. Per di più il pagamento a lui fatto prova che non era questa la prima volta che i committenti lo compensavano per quei lavori. E dai termini del documento stesso è lecito concludere che anche le minori decorazioni spettano a lui.

Ma nelle decorazioni della sagrestia di S. Satiro i moderni rimaneggiamenti hanno alterato il loro carattere originale. Il fondo delle lesene su cui spiccan le leggiadre candelabre fu appesantito — lo notò il Meyer — con una tinta scura diluita ad olio, contrariamente all'uso del Rinascimento

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Note sulla scultura lombarda del Rinascimento* (in *Rassegna d'arte* Novembre 1905 e *Repertorium für Kunstw.* 1902, 1 e 2).

(2) A. Venturi. *Storia dell'arte italiana*, vol. VI. *La scultura del Quattrocento*.

Fig. 79. - La porta della sagrestia, dall' interno.

Fig. 80. - La sagrestia oggi Battistero.

lombardo: essa era certo più chiara e forse del tutto bianca come i capitelli. Così dicasi delle nicchie, che racchiudevan forse armadietti con arredi sacri.

Qualche difetto — lo abbiam detto — prova che, all'atto pratico, Bramante, il purissimo Bramante, si assentò durante la costruzione, altrimenti egli non avrebbe permesso, è a credersi, che, per esempio, i capitelli ornatissimi e variati delle lesene — fatti certo su suo disegno — fosser più larghi delle lesene stesse, con evidente danno all'euritmia all'insieme del primo piano.

Fig. 81. - Particolare delle lesene e controlesene.

Delle decorazioni della sagrestia verosimilmente Bramante stesso diè i disegni e il Fonduti si limitò a modellarli, cercando di conservar loro il carattere voluto da Bramante, che doveva collaudare l'opera. Questa compartecipazione anche a lavori di scultura ci par evidente non solo tenendo presenti le parole e lo spirito del documento scritto, ma anche e sopratutto confrontando le sculture stesse con le figure di Bramante. Nella incisione eseguita dal maestro a Milano (che già presenta strette analogie con la sagrestia anche nelle linee generali, con la stessa divisione a pilastri con pulvino, con le stesse trabeazioni larghe a molteplici profilature, con gli stessi fregi alternati da tondi che racchiudon teste di gusto classico, con le stesse nicchie

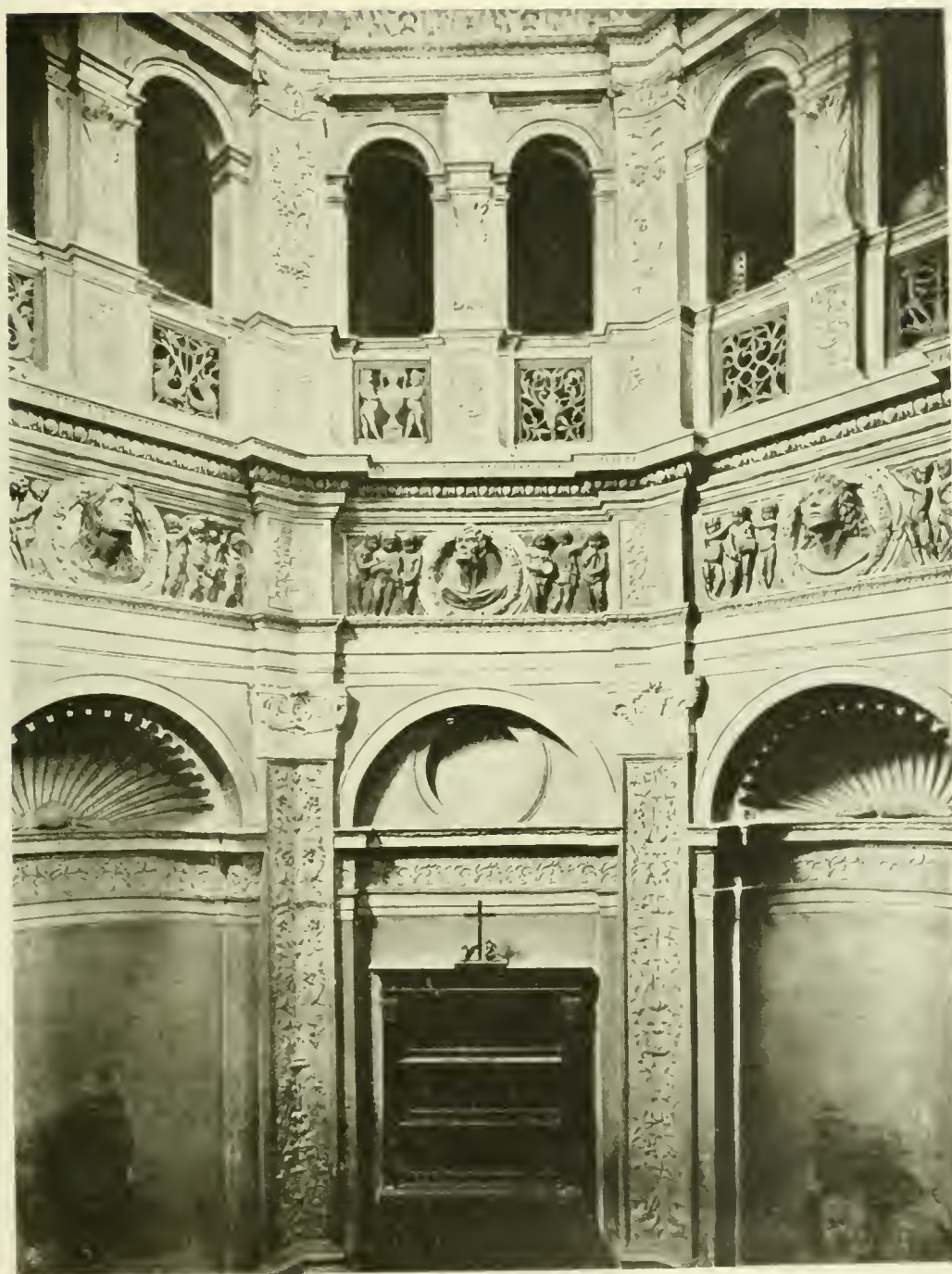



Fig. 82. - Particolare della sagrestia.

dal catino a conchiglia) si vedon putti e decorazioni del tutto analoghe a quelle scolpite. Son centauri, teste classiche nei tondi, putti scherzanti. E questi ultimi hanno le stesse forme, la vita stretta, le anche sporgenti, l'eleganza delle linee mosse, quasi serpeggianti. I riquadri a transenne sotto gli archi della loggia superiore della sagrestia ricordan molto anche i fregi ai lati della figura di Argo nel Castello.

Ci troviam quindi del tutto d'accordo con chi vide in queste decorazioni — quand'erano ancor attribuite, per tradizione, a Caradosso — il concetto e il disegno di Bramante stesso (1). Le decorazioni ripeton motivi che Bramante già vide, in modo analogo, usati nei monumenti urbinati o dell'Emilia e che del resto s'incominciavano allora a introdurre con larghezza dovunque. Le teste dei tondi della sagrestia son

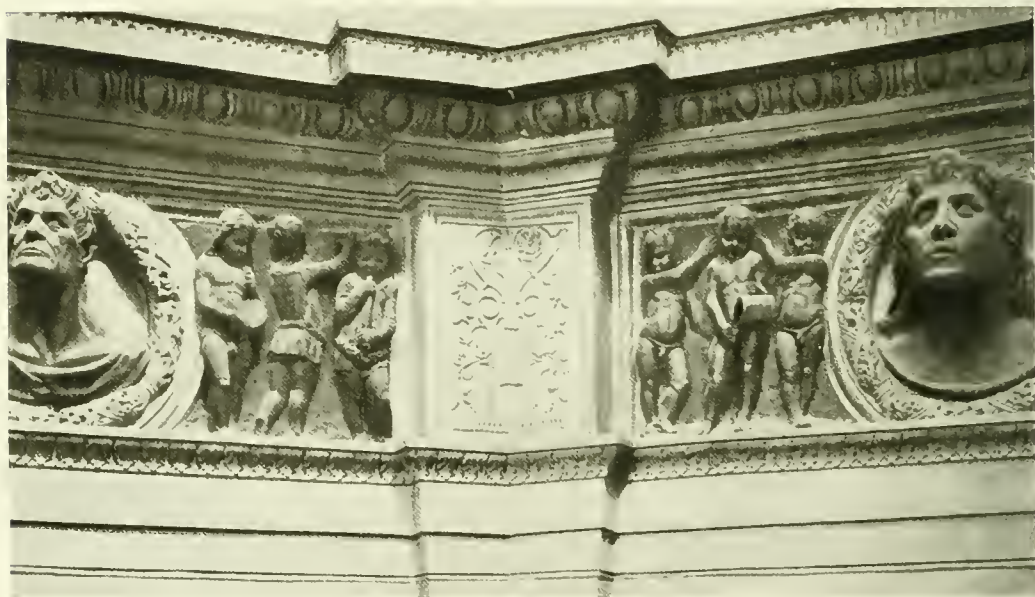



Fig. 83. - Motivi del fregio poligonale.

copiate, con libertà, da gemme e da medaglie antiche. Nel modellato largo, dagli zigomi larghi, lontani, il mento breve e tagliente, il naso affilato, le tracce dei colpi di stecca a segnar le narici e le bocche chiuse tagliate in lungo, questi busti mostrano analogia grande con quelli dell'abside di Santa Maria delle Grazie.

Il Meyer aveva già fatto notare che se i gruppi dei putti, esaminati da vicino, mostran rapporti di derivazione da quelli di Donatello, meno invece rivelano, col loro carattere naturalistico, d'essere ispirati ai molti disseminati da gli antichi nei loro monumenti; e precisò che uno di quei gruppi — coi putti che accendon legna e vi si riscaldano — ne ricorda, nel soggetto, uno ch'è nel portale della Scuola di San Marco a Venezia. Ma pur qui non è a vedersi l'introduzione di un ricordo personale del padovano Fonduti; possiamo ben immaginare che Bramante cogliesse dall'originale stesso quel motivo passando per Venezia, nè sarà questa la sola

(1) G. Carotti. *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*. Milano. Hoepli, 1905.

Fig. 84. - Le sculture decorative di Agostino de' Fondutis.

Fig. 85. - Particolare del fregio di Agostino de' Fondutis.

Fig. 86. - Particolare della loggia superiore.

reminiscenza di opere d'arte da lui notate sulla laguna, come si vedrà. Nel fregio superiore, ricorrente al di sopra della loggetta, ritorna invece il motivo delle sirene sedute in groppa ai centauri che l'artista svolse nel fregio della casa Silvestri.

Che Bramante dovesse anche rifinire, con la stecca, il lavoro dello scultore non sembra, sia perchè la decorazione par eseguita tutta di getto, dalla stessa mano — meno forse nella parte superiore che ha qualcosa di freddo e di quasi rigido nei fogliami ornamentali e nelle figurette mitologiche del fregio — sia perchè il contratto non gli dava obbligo di metter mano nelle sculture.

Fig. 87. - La volta della sagrestia.

Al De Fondutis stesso potrebbero appartenere i dieci piccoli busti incastonati nel grande anello inferiore della cupola nella chiesa. Ma, per quanto se ne può giudicare data la loro altezza, appaiono inferiori alle altre decorazioni.

Nell'abbandonare il monumento che, più che tutti, è opera genuina, di getto, di Bramante noi vogliamo esprimere un voto vivissimo: che i restauri attuali non si limitino al ripristino della leggiadra decorazione antica nell'interno della cupola, ma si estendano alle navate e alla sagrestia. L'altare macchinoso che invade il finto coro di Bramante, le pitture insignificanti del lunettone nello sfondo, le decorazioni a chiaroscuro del 1840 stese a profusione « con scarsa intelligenza dello stile », per dirla col Mongeri, le manomissioni nelle lesene della sagrestia di cui s'è fatto cenno e nell'interno della cappella della Pietà impediscono il godimento completo dell'arte eletta che nel monumento si afferma e trionfa: conviene provvedere a ripristinare un tal godimento.

***

La cappella della Pietà.

Non è facile precisare quando sia stato decorato, e da chi, l'esterno della cappellina rotonda detta della Pietà; la prima costruzione della quale si fa risalire al IX secolo (fig. 88). Entrata a far parte — dopo la costruzione bramantesca del nucleo

Fig. 88. - La cappelletta della Pietà.

principale della chiesa — di un più ricco e vario organismo, essa fu tutta rivestita in modo che la pianta a croce greca si trasformò com'è ora, all'esterno, in circolare; lo spessore del rivestimento sovrapposto corrisponde alla profondità delle nicchie che girano tutt'intorno, fiancheggiate da ornate lesene (fig. 89). Fu restaurata in epoca non lontana, ma per quel rivestimento nessun accenno documentato ci autorizza a fare il nome di un architetto piuttosto che di un altro. Essa palesa una derivazione un po' sminuzzata e men pura del prototipo di Bramante. « Fatta pur ragione — notava un acuto scrittore — agl'intonachi di calce ond'è inzaffardata, non havvi più la medesima spontaneità. Opera di restauro com'è, poichè non vuol essere

riguardata altrimenti che un rivestimento imposto sull'antica edicola d'Ansperto, sorge molto verisimile la conghiettura che sia stata lasciata all'ajuto, il Suardi — Bramantino » (1). Oggi il nome di questo pittore, che non prese parte alla costruzione di Santa Maria di San Satiro, è del tutto messo da parte. Possiam lodarne, col Meyer, l'elegante varietà di linee, il piacente passaggio dal motivo rotondo del corpo inferiore al quadrato superiore su cui s'imposta il tamburo poligonale, che regge a sua volta il sottile — forse troppo sottile — lanternino, possiam lodare l'abilità con cui l'architetto riuscì a impostarvi le nicchie, ma dobbiam pur riconoscere che siamo ben lontani dalla purezza delle vicine linee prettamente bramantesche. Nella parte superiore (fig. 90, 91), i capitelli son tozzi e le trabeazioni sgraziate, con quel coronamento pesante del tamburo. La parte circolare inferiore è più leggiadra e

Fig. 89. - Particolare della cappelletta.

bellamente ornata. Secondo documenti trovati dal Biscaro, nel 1483 la decorazione all'esterno e all'interno di questo tamburo (come quella del tiburio maggiore) era stata già eseguita dai pittori Pietro da Velate, Giampietro de Risei e Gian Angelo da Seregno. Anche nell'interno fra quei cinque o sei restauri che, secondo il Mongeri, la cappelletta rivelerebbe (nel tiburietto si vede persino un antico frammento bizantino sfruttato nella ricostruzione) non mancan tracce di manomissioni superficiali della Rinascenza, ma, in confronto alle esteriori, sfuggono all'attenzione che quasi del tutto è richiamata dal capolavoro sull'altare: il gruppo di quattordici figure in terra cotta messe a colori e a ori con le quali, come s'è visto, Agostino Dei Fonduti rappresentò la Deposizione di Cristo dalla croce (Tav. III e fig. 93). Gli elementi lombardi che, prima della scoperta del documento, altri volle vedere in quest'opera magnifica attribuita

(1) G. Mongeri. *L'arte in Milano.* Milano, 1872.

Fig. 90. - Il tiburietto della cappella della Pietà con un fregio bizantino.

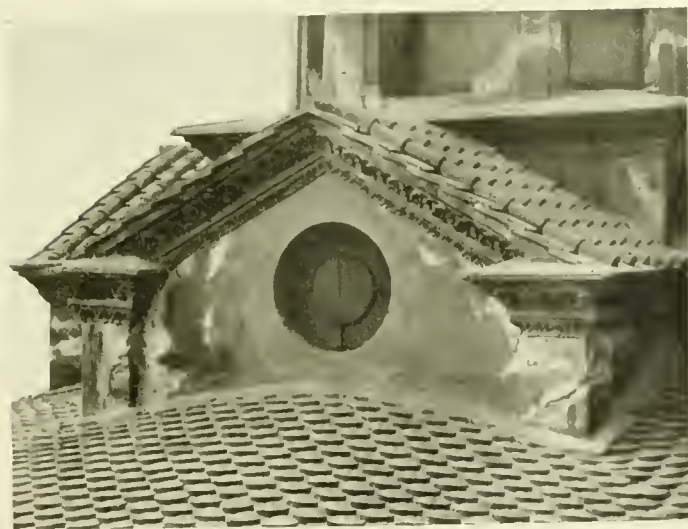



Fig. 91. - Particolare della parte superiore della cappella.

un tempo al Caradosso e recentemente all'Amadeo (1), non escono invece dal repertorio comune all'arte del tempo che trattò di frequente, nell'Emilia e in Lombardia, quel soggetto. Ma l'atteggiamento naturale, composto, delle figure distribuite con larghezza intorno al corpo di Cristo steso nell'abbandono solenne della morte, e non incompostamente affastellate come negli esempi sincroni della scuola lombarda e principalmente nella *Deposizione* della sala del Capitolo nella Certosa pavese, il vigoroso sentimento dei volti esprimenti con bella varietà il dolore dell'animo, — che già ci aveva fatto pensare, prima della scoperta del documento, a un artista che

Fig. 92. - Lanterna della cupola sulla cappelletta della Pietà.

risentì l'influenza della scuola di Padova (2) — son elementi che *maestro Agostino De Fonduti da Padua* aveva attinto alla scuola donde era uscito. La permanenza a Milano e il contatto col Battagio col quale si associò in altri lavori poteron tuttavia permettergli qualche concessione ai gusti lombardi quando si trattò di decorar edifici, fondendo con l'elemento naturalistico un gaio senso della decorazione. Lo Schubring vide nell'arte del Fonduti una derivazione da Donatello, sebbene Agostino non possa annoverarsi, per ragioni di date, fra gli allievi diretti dello scultore fiorentino (3).

(1) A. Venturi. *Storia dell'arte italiana*. VI, pag. 916 e seg.

(2) *Rassegna d'arte*. 1905, n. 10.

(3) P. Schubring. *Die tangruppe der Pietà in S. Satiro in Mailand* (in *Monatshefte für Kunstw.* 1912, n. 7).

TAVOLA III. *La Deposizione.*
Agostino de' Fonduti. Gruppo in terra cotta nella cappelletta della Pietà.

Egli trovò un'affinità fra la testa del S. Giovanni nel gruppo della Pietà e quella del medesimo santo in una stampa del Mantegna. Non ci sembra ch'egli colga nel segno quando crede siano a ricercare opere del Fonduti a Padova e a Vicenza, chè l'attività dell'artista si svolse per la massima parte in Lombardia, e sopratutto a Milano, a Cremona, a Piacenza. Qualche altro busto in terracotta, qualche medaglione fra i tanti raccolti nelle collezioni lombarde, presenta tale un vigoroso senso di naturalismo da ricordar l'arte del maestro padovano venuto a cercar lavoro nel ducato milanese. Son teste dai larghi piani del viso, dall'occhio profondamente incavato nell'orbita, dalla bocca tagliata con sicurezza, dalle chiome abbondanti a ciocche gonfie che ricadon sulle spalle come nel magnifico San Giovanni della Deposizione (fig. 94). Vedremo ritornare caratteri analoghi nelle decorazioni in cotto dell'abside di Santa Maria delle Grazie e del Santuario di Crema. Ma i terracottari lombardi e specialmente cremonesi finiron con l'allagare il mercato edilizio di medaglioni da cui sporgon teste dai visi allampanati, dai colli interminabili, eseguite di maniera, prive del bel sentimento che aveva animato le figure di Agostino padovano. Lo Schubring crede che affine all'arte di questi sia una grande Madonna in terra cotta nel Museo di Berlino (n. 156 B), già dal Suida attribuita a Bramante.

Fig. 93. - Dal gruppo della Deposizione.

Fig. 94. - Busto nel Museo archeolog. di Brescia.

Fig. 95. - Medaglione nella sagrestia di San Satiro.

* * *

L' Ospedale Maggiore.

Si vuole che in quegli anni Bramante si occupasse anche dei lavori per l'ampliamento dell'Ospedale Maggiore di Milano. Ma a dir vero le notizie sicure del tempo poco ci confortano, nè l'esame del monumento, dopo i molti rimaneggiamenti, n'è di maggior guida. È certo — poichè risulta dal libro mastro dell' Ospedale per quell'anno — che fin dal 1485 Bramante aveva eseguito un disegno, verosimilmente un rilievo della costruzione dell' Ospedale, per gli Ambasciatori veneti (1). Il pagamento che abbiam letto nel libro mastro di amministrazione del 1485 presso l'Ospedale Maggiore riferisce precisamente, al fol. 1, r.: *Item in credito supradicto Bramanti depictori pro disegnio dicti hospitalis dato ambasciatori Venetorum die infrascripto* (16 settembre) *L. xij s. vj.* Da questo non è lecito certo dedurre una collaborazione o tanto meno una direzione dei lavori eseguitivi in quel tempo e negli anni successivi, come sembraron credere, fra gli altri, il Geymüller e più recenti illustratori (2). Fin dal 1478 Galeazzo Maria Sforza aveva donato all' Ospedale lo spazio recinto ora dal gran cortile. Si sa che nel 1481 si stava fabbricando nel luogo. Già fin dal 1469 — risulta dai registri che abbiamo esaminati sul posto — i costruttori si studiavano di continuare, come potevano, la parte innalzata dal Filarete e si obbligavano, s' è veduto, a mettere in opera colonne e cornici intagliate al *modo florentino* ben eseguite con cornici *ala moderna* secondo *forme* (stampi) prestabilite; ma, nell'innalzare la parte superiore della facciata (v. figg. nel Vol. I. pag. 232 e 233), Guiniforte Solari era ritornato allo stile locale prevalente, l'archiacuto (3). Poi sorsero difficoltà finanziarie a inceppare la costruzione, ripresa più tardi. Nel periodo in cui Bramante eseguiva il disegno ricordato era architetto della fabbrica anche l'Amadeo che eseguì certamente — lo provano i pagamenti a lui nell' ottobre del 1495 — certe sculture di un portico, collocate poi — sembra — nel cortile grande, a destra dell' ingresso. Nel 1486 si era però dato principio al quarto chiostro per il quale si acquistavan già le pietre e il materiale necessario, destinandosi all' uopo ben seimila lire all' anno. Nel 1489 si « perfezionava » il portico verso San Nazaro intorno a cui si lavorava ancora nel 1490, mentre nell' anno successivo — son sempre i libri mastri che lo assicurano — ferveva l'opera intorno al portico verso la Chiesa o cappella dell' Ospedale stesso (ora cortile maggiore) anche mercè i donativi del duca (4). Lodovico il Moro si interessava alla costruzione; il 19 febbraio 1493 visitava l' Ospedale e ordinava che si proseguissero i lavori verso la chiesa di San Nazaro e il Naviglio secondo il desiderio di suo padre; qualche anno dopo faceva bandire una grida con la quale vietava giuocare sotto i portici dell'ospedale e nei luoghi attigui, sotto pena di dieci fiorini o di un tratto di corda in pubblico per gli impossibilitati a pagare. Il 20 marzo 1495 l' Amadeo aveva la nomina regolare di architetto della fabbrica dell' Ospedale. Ma di Bramante non v'è più cenno. A lui tuttavia qualche studioso è disposto ad attribuire, per quanto

(1) P. Canetta. *Cronologia dell'Ospedale Maggiore di Milano.* Milano, Cogliati 1884.

(2) Il Carotti, op. cit. fra gli altri.

(3) F. Malaguzzi Valeri. *I Solari,* cit.

(4) Canetta, op. cit.

dubitativamente, l'idea delle decorazioni di una parte del cortile maggiore e W. von Seidlitz presentò anche l'ipotesi che le finestre prossime alla parte costrutta dal Richini possano essere di Bramante stesso, perchè alcune delle piccole teste decorative ricorderebber da vicino alcune di San Satiro, ciò che il Geymüller aveva già osservato. Ma — tanto più dopo la scoperta della vera paternità delle sculture ornamentali di San Satiro — è ben autorizzato il dubbio di un intervento di Bramante nei lavori. Nessuno dei diversi cortili dell'ospedale mostra lo stile puro del maestro; e se nel gran cortile d'onore durante il rifacimento vi furon collocate, togliendole da luoghi vicini, esuberanti terre cotte quattrocentesche, nulla vi ricorda Bramante architetto.

In conclusione è a credere che questi si limitasse, invitato dal Duca, a presentare un rilievo dell'edificio — nella sua qualità di pittore ricordata dallo stesso registro d'amministrazione — perchè l'ambasciatore veneto, richiestone dal suo governo, lo mostrasse, a dare idea della grandiosità e della ricchezza dell'edificio.

***

Bramante a Pavia. Il Duomo.

La costruzione di San Satiro, con le sue severe e pur piacevoli novità, valse certamente a elevare l'urbinate sopra gli architetti di Lombardia; da allora il suo nome appare più spesso legato alle migliori e più importanti fabbriche della regione. Lodovico il Moro — è indubitato — vide in lui l'artista geniale, multiforme, dalle idee precise, il più dotto e sicuro seguace del rinnovato classicismo che s'andava anche da noi affermando nei gusti e nelle tendenze dei raffinati.

Nel 1488 Bramante veniva invitato a recarsi a Pavia per dare il suo parere sulla costruzione di quella grande cattedrale, iniziata l'anno prima. Cristoforo Rocchi *magister a lignamine*, e — si vuole — architetto, aveva presentato un progetto che riproduceva, ridotta, la chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli. Il cardinale Ascanio Sforza, fratello del Moro, vescovo di Pavia e gran signore, dalle idee fastose, sempre disposto ad accrescere il lustro della sua famiglia, ricevette a Roma il disegno ma non lo approvò incondizionatamente: ciò che sembra suonar lode al suo buon gusto. Poichè il cardinale avrebbe dato i maggiori mezzi per la nuova fabbrica, il giudizio di lui era tenuto in gran conto; e fu dato incarico all'Amadeo di modificare il progetto di maestro Cristoforo. Il cardinale, ritornato da Roma, approvò il progetto nuovo e accordò un sussidio di 300 ducati all'anno per incominciar la fabbrica: il 29 giugno dell'anno stesso ne pose solennemente la prima pietra. Ma incominciaron subito vivaci le discussioni tecniche, così che due mesi dopo doveva intervenire provvidamente Bramante.

Nell'atto originale del 22 agosto 1488, che ricorda l'intervento dell'architetto urbinate, è detto precisamente: *Cum hoc sit quod diebus proxime decursis factum fuisset certum designum seu planum de Ecclesia maiori Papie construenda seu de novo redificanda per magistros Bramantum de Urbino, Jo. Antonium de Amadeis, magistrum Cristophorum de* (in bianco, da completare certo con *Rochis*) *ingignarios seu architectores.* È facile arguire come l'architetto qui nominato pel primo, già famoso per la costruzione di San Satiro a Milano, dovesse avere il sopravvento sugli altri due; i quali

s' eran così bisticciati fra loro, poco prima, che il Rocchi s'era rifiutato di preparare un modello su disegno dell'Amadeo.

L' intervento di Bramante fu salutare; l'artista consigliò nuove radicali modificazioni che furono accettate. La fabbrica procedette così avendo tuttavia l' Amadeo a *inzignerio principale* (1). Ed è a credere che anche questa volta — come in casi analoghi — l'Amadeo dirigesse sul posto i lavori seguendo — come a Milano per San Satiro — le idee di Bramante, o, più concretamente, il disegno da lui radicalmente modificato.

In una nuova adunanza di quel mese mancava Bramante, trattenuto probabilmente a Milano da altri lavori. Nel dicembre dello stesso anno 1488 Bramante veniva, da Milano, a Pavia per rimanervi diversi giorni (2). A dar parere su quei lavori della cattedrale fu chiamato da Milano, in quei giorni, anche Gian Giacomo Dolcebono, seguace delle idee bramantesche (3).

Secondo le consuetudini d' allora la fabbriceria ordinò che si eseguisse un modello in legno, diligente, preciso, al quale i costruttori dovessero attenersi. L'esecutore materiale non poteva esserne che il Rocchi, nella sua qualità di *magister a lignamine*. E se sarebbe pericoloso tradurre l' epiteto nel nostro « falegname » o, sia pure, « intagliatore », non è men vero che sarebbe far troppo onore al Rocchi ritenendolo anche l'ideatore di un modello che, nonostante qualche difetto, rivela una conoscenza edilizia che quasi sicuramente il Rocchi non possedeva e che certo non trova conferma in altre carte e tanto meno in edifici che gli appartengano. Non si dimentichi che lo stesso primo modello eseguito da lui prima dell' intervento di Bramante non era piaciuto, a quanto pare, al cardinale Ascanio, il quale certamente aveva avuto opportunità di mostrarlo, a Roma, a maestri pratici nell' arte allora apprezzatissima del ben costrurre.

Nulla prova poi — anzi troppe ragioni fanno credere il contrario — che quel modello in legno, oggi conservato in una stanza terrena del Vescovado di Pavia, venisse fatto « quasi esclusivamente sui disegni di Leonardo », come sembrò al Solmi, che indicò l'opera come « l' unico saggio compiuto dell' arte di costruzione chiesastica del Vinci » (4). Leonardo fu invitato a dare il suo parere sui lavori già inoltrati della Cattedrale solamente nel giugno del 1490: e andarono, allo stesso scopo, l'Amadeo e Francesco di Giorgio Martini senese. Il documento pubblicato dal Malaspina assicura che il Martini e Leonardo eran stati chiamati solamente *pro consultatione suprascriptae fabricae* (5).

La visita di Leonardo fu certamente fugace e non influì sull'andamento della fabbrica, per ragioni che esporremo più innanzi parlando dell'attività del grande artista quale architetto. Invano si cercherebbe, nei manoscritti vinciani, una frase, un disegno che confortino con sicurezza la bella ipotesi del Solmi. Il disegno stesso del ms. 2037

(1) R. MAIOCCHI. *Gio. Antonio Amadeo* (in *Boll. della Società Pavese di Storia Patria*, a. III, Fasc. I, marzo 1903) — F. MALAGUZZI VALERI. *G. A. Amadeo*. Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1904.

(2) MAGENTA. *Il castello di Pavia*, ecc. Vol. I, pag. 538.

(3) P. L. PUNGILEONI. *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*. Roma, Ferretti 1836.

(4) E. SOLMI. *Leonardo da Vinci, Il Duomo, il castello e l' Università di Pavia* (nel *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, 1911).

(5) MALASPINA DI SANNAZZARO. *Memorie storiche della fabbrica della cattedrale di Pavia*. Milano, 1816.

richiamato da quello scrittore non esce dal genere solito di schizzi ispirati da monumenti veduti dall'artista o bizzarramente inventati, quasi per spasso, quali son disseminati nei manoscritti vinciani. Basterebbe quell'introduzione, nel disegno di Leonardo, di ben otto cupole minori intorno alla maggiore e di una serie di sporgenze e di rientranze provviste di statue per deciderci a collocarlo fra i tanti usciti dalla fantasia inesauribile ma — dall'aspetto architettonico — poco equilibrata del maestro fiorentino che non aspirano a vantar pretese di riferimenti precisi, utili a un edificio reale o da realizzare. Nè più di questo ci persuadono gli altri disegni indicati dal volonteroso scrittore. Leonardo richiamò in essi la chiesa di *Santo Sepolcro di Milano* e le sue particolarità che gli avevan colpito la fantasia: quella stessa facilità con cui l'artista mutò radicalmente idea fino a vagheggiare un tempio di forma circolare, prova che egli vide molte cose, osservò molti edifici fra cui quello iniziato — con ben altri intenti — a Pavia e il relativo modello intagliato dal Rocchi; ma nessuno di quegli schizzi ha una stretta, convincente relazione con la struttura così severamente classica, così impeccabilmente omogenea — lo vedremo fra poco — della parte antica della Cattedrale pavese.

Quasi sicuramente invece spetta a Bramante — il più dotto, il più acuto, il più moderno degli artisti chiamati alla grande opera — l'idea generale dell'edificio quale risultò nel secondo definitivo progetto. Egli era a capo della commissione nominata per lo studio e per il perfezionamento dei disegni: il Solmi stesso ne convenne.

Un atto dell'8 novembre 1492, rogato *super voltas confessoris* (la cripta o « scurolo ») *ecclesie maioris noviter constructi*, prova che la cripta, verso la fine del 1492, era già finita. Nel 1495 si assegnava al Rocchi un locale per la lavorazione del modello, in legno di cipresso, da lui incominciato. Ai 7 di maggio, dopo la morte del Rocchi, venivano chiamati come ingegneri l'Amadeo, il Dolcebono e il pavese Gio. Pietro Fugazza *magister ab intaglio, intersega et lignamine* al quale, il 20 dicembre, si affidava l'incarico di lavorare il nuovo modello in legno della fabbrica da farsi sicuramente sul progetto di Bramante. Il modello del Rocchi, dopo le alterazioni apportate, era dunque divenuto quasi inutile. Il fatto è importante perchè modifica quanto gli storici dell'edificio vennero ripetendo: che il modello definitivo in legno fosse del Rocchi. I fabbricieri ordinarono al Fugazza di condurre a termine il nuovo modello, prodotto della triplice idea sua, dell'Amadeo e del Dolcebuono. Ed è a credere che da questo momento l'intervento di Bramante non fosse più richiesto: ciò che spiega come l'impronta sua si ritrovi soltanto, o almeno più chiaramente, nella parte absidale, finita, nella parte inferiore, intorno al 1492. Fu dunque prescritto che il nuovo modello dovesse avere l'altezza e la larghezza stabilita di comune accordo, che vi si tenesse conto — si noti — delle parti già in opera e, per quelle da eseguirsi ancora, si notassero tutte le indicazioni più precise delle misure agli operai, in modo che il modello *semper sit speculum ipsius fabrice et edifici quibuscumque personis;* si ripetè che il modello avesse ad essere fatto secondo il disegno e il piano *(iuxta designum plani ipsius modelli et ecclesie)* stabilito e firmato dall'Amadeo, dal Dolcebono e dal Fugazza concordi. E che il nuovo disegno fosse stillato da quei tre (tenuto conto sicuramente del progetto di Bramante) risulta da altri atti del 15 gennaio 1498 e del 9 febbraio 1498. Il lavoro del modello fu ripreso più tardi. Il 23 luglio 1505 la fabbriceria eleggeva ancora il Fugazza *ad ingeniandum et construi faciendum modellum lignaminis ipsius fabrice iam inchoatum.* Nel 1508

appaiono altri aiutanti all'opera di esecuzione del modello ligneo; nel 1519 vi si lavorava ancora (1).

Al progetto di Bramante si attennero forse, fin che poterono, i primi costruttori. Ma poichè, oltre l'Amadeo e il Rocchi, altri di minor scienza e coscienza artistica vi furono addetti — Bartolomeo da Castelnuovo, Giacomo da Candia, Martino Fugazza fra i primi — la costruzione durata quattro secoli e tuttavia rimasta incompleta, si scostò, col succedersi degli architetti e dei lavori, dalla purezza antica. La ricerca dell'opera ch'è più sicuramente prodotto del genio personale del Bramante è quindi più attraente forse ma men facile, eccezion fatta per le parti che meglio richiamano il suo stile elettissimo: l'abside e la cripta magnifica.

Le due sagrestie invece vennero ordinate nel 1492 (2), e la fabbrica del tempio, quando a rilento, quando con maggior impulso a seconda delle vicende e dei mezzi disponibili, proseguì per tutto il cinquecento.

Nel 1507 si lavora intorno alla grande abside; nel 1507 si parla della *capella magna que nuper edificatur et fabricatur:* e si trattava probabilmente di lavori di completamento alla parte ideata e iniziata sotto la direzione di Bramante anni prima.

La documentazione dunque — in seguito alle recenti indagini da aggiungersi a quelle parziali del Malaspina — è ricca e ci autorizza a concludere che i lavori furon prima diretti o consigliati da Bramante, trasformati e continuati poscia per opera degli artisti pavesi (3).

(1) Notizie favoriteci da Mons. Rodolfo Maiocchi che spogliò i documenti dell'Archivio della Cattedrale e ne scrisse in un volume sulle *Chiese di Pavia*. Pavia, 1903.

(2) Malaspina, op. cit.

(3) Nel 1610 « fu rifatto l'arco che separa il coro dal presbitero onde ottenerlo meno tozzo di quanto era risultato da prima, e ciò col far nascere il nuovo circa due braccia al disopra del cornicione, cioè due braccia più in su di quanto fu precedentemente eseguito giusta il modello »; nel 1611 « alzaronsi dall'architrave fino al tetto i piloni di mezzo con i corrispondenti corridoi o coretti, non che il grande arco tra la cupola e il presbitero »; nel 1613 si elevarono dall'architrave al tetto i due piloni maggiori che separano l'ottagono dal presbitero e si die' compimento ai corridoi, alle vòlte, ai tetti in corrispondenza al presbitero; nel 1614 venne completamente separata la cattedrale nuova dalla vecchia atterrando il coro di quest'ultima e alzandovi intorno i muri fino al tetto della nuova fabbrica. I lavori furon ripresi più tardi e fra i più notevoli ricordiamo la fabbrica del braccio piccolo verso la piazza grande nel 1647 e l'inizio dell'altro corrispondente « dalla parte di Cavagneria » nel 1665, l'erezione dei tre grossi piloni della cupola verso Cavagneria dal 1666 al 1719 e di quelli « del piccol braccio verso piazza grande, cioè un pilone grande comune all'ottagono, con altri due piloni minori che perfezionarono il piccol braccio verso la detta gran piazza » (Malaspina, op. cit.). Per tutto il secolo XVIII i lavori proseguirono con sufficiente alacrità a innalzar nuovi piloni, a « perfezionare » — per usare la parola dello storico dell'edificio — i precedenti. Nel 1760 si formò un nuovo modello in seguito al quale fu ideata una cupola diversa da quella dell'antico modello: e il progetto della nuova cupola ebbe l'approvazione dell'architetto Benedetto Alfieri di Torino « che non mancava d'ingegno, ma che al certo non era purista in architettura » come commentava acutamente il diligente Malaspina, che sui documenti del luogo stese la storia del monumento pavese. Su quel modello fu innalzato il tamburo e quest'ultimo dovette attendere fino al 1884-1885 perchè l'architetto milanese Carlo Maciachini, attenendosi al primitivo progetto, vi ergesse sopra la gran cupola « che vien terza in Italia per le sue dimensioni dopo quelle di S. Pietro e di S. Maria del Fiore. » La facciata attuale, a parete quasi completamente ancor grezza, con pochi cornicioni in marmo, fredda e ben lontana dalla ricchezza del modello intagliato dal Rocchi, per quanto richiami co' suoi due ordini di loggette i motivi dell'interno, fu innalzata nel 1895. (G. Natali. *Pavia e la sua Certosa.* Guida artistica. Pavia, 1911).

***

Il modello in legno, l'abside e la cripta.

Riproduciamo il modello antico conservato nel palazzo episcopale di Pavia: e lo riproduciamo per la prima volta in tutti i suoi particolari (fig. 96 a 106). Le ripro-

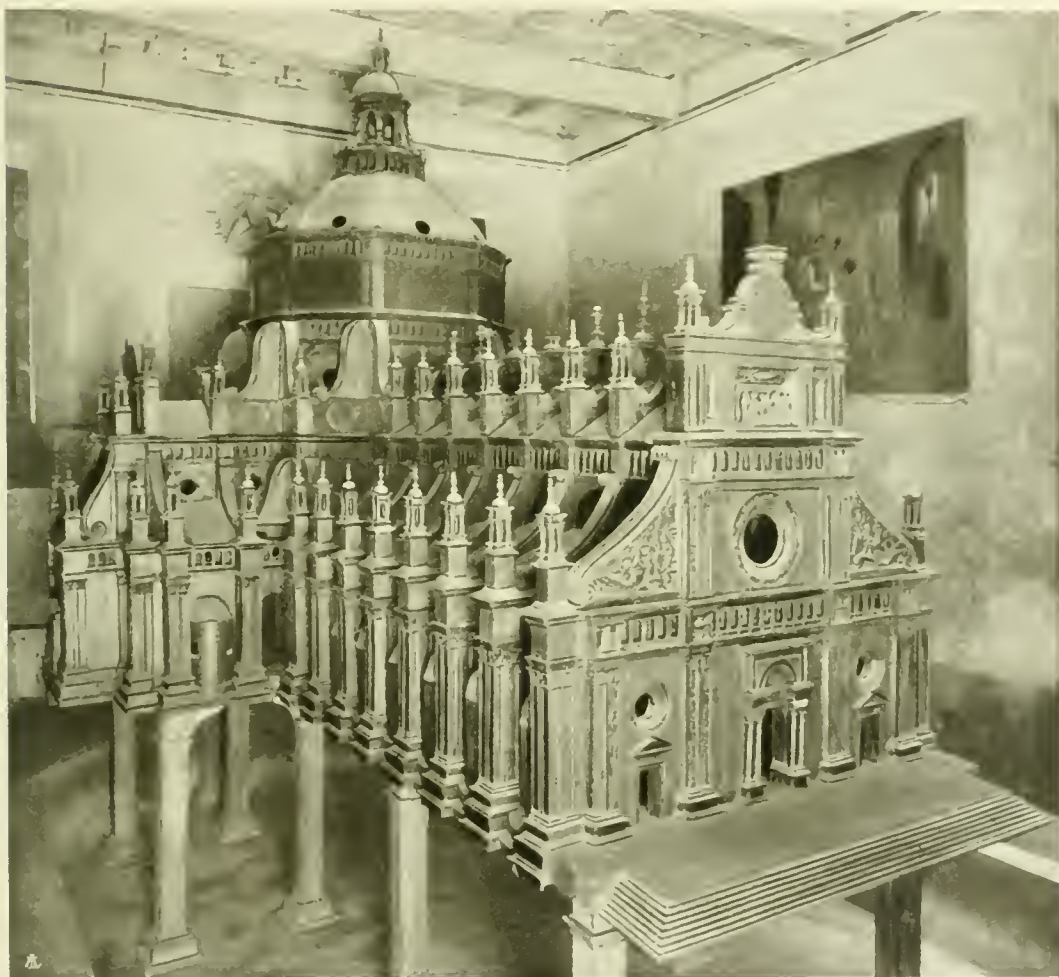



Fig. 96. - Il modello in legno del Duomo di Pavia, nel Palazzo episcopale.

duzioni varranno a provare che nel modello aleggia veramente un'idea magnifica e nuova nell'ambiente lombardo quattrocentesco: un'idea informatrice che non poteva partire che da Bramante. Ma il Rocchi e i suoi colleghi pavesi, nell'eseguire il modello, non seppero rinunciare alla tentazione di aggiungervi molti di quegli elementi che caratterizzan l'arte locale in quello scorcio di secolo: così che molte decorazioni fuor di posto, specialmente nella fronte grandiosa, e molte cianfrusaglie sparse senza misura qua e là appesantiron le belle linee del magnifico progetto. Vi furon aperte arbitrariamente porte nelle absidi, vi furon moltiplicati contrafforti piuttosto decorativi che

richiesti da esigenze statiche, vi furon sopratutto sparsi a piene mani, senza un serio concetto del valore del progetto, volute e bassorilievi sulla facciata ad altezze smisurate e fregi e cornucopie e decorazioni, che certo Bramante non aveva ideato. E ne risultò un modello così complicato che il Meyer potè dubitare fosse stato ideato da Bramante, pur ritrovandovi l'arte sua fusa con elementi locali. Ma tali erano i tempi che permettevano intrommettenze continue nell'opera del genio. Potremmo chiederci se il progetto in questione sia il primo o il secondo. A giudicare da sostanziali modificazioni portate nell'abside in marmo del monumento — e prima di tutte l'abolizione delle porte che figurano invece nel modello — sarebbe a credere per un momento che si tratti del primo. Ma la sua prevalente arte bramantesca ci fa pensare che rappresenti il secondo, al quale tuttavia non si fosser voluti togliere alcuni caratteri del precedente. Così si spiegherebbe com'esso sia arrivato fino a noi. Il primo invece — ritenuto inutile — andò guasto. Un secondo modello in legno nello stesso luogo (fig. 107) è di epoca ben più tarda e, come rivela la fronte con un pronao a colonne di sapore neoclassico, deve appartenere al periodo dei primi progetti per la facciata e per la cupola.

Fig. 97. - Porta della Certosa di Pavia derivata dal modello stesso.

Se vi è una parte dell'edificio dinnanzi alla quale venga spontaneo alle labbra il nome di Bramante, essa è l'esterno dell'abside, rimasto purtroppo incompleto. Eppure nessuno, il Geymüller compreso che così acutamente scrutò lo stile e quasi l'animo artistico del grande urbinate, valutò l'importanza eccezionale di quel meraviglioso esempio di romana classicità edilizia. Il Geymüller tuttavia intuì che a Bramante doveva darsi il merito maggiore di quel Duomo che, se fosse stato condotto a termine secondo il primitivo progetto ideato o per lo meno modificato sostanzialmente da Bramante, sarebbe riuscito il più vasto, il più interessante monumento della rinascenza italiana. E felicemente ascrisse a lui l'idea della cripta e del basamento dell'edificio così dell'interno come dell'esterno, e ammirò la soluzione ingegnosa per dar luce alla cripta e la bellezza dei profili delle grandi basi (1). Ma la preoccupazione di ritenere il Rocchi l'ideatore della fabbrica anzichè il semplice esecutore materiale di un modello in legno probabilmente non ideato da lui o non da lui soltanto e, di conseguenza, Bramante un collaboratore e un consigliere dell'opera, tolse in parte al Geymüller e più al Burckhardt, al Meyer — che credette Leonardo l'idea-

(1) H. de Geymüller. *Les projets primitifs pour la basilique de Saint Pierre de Roma*. Parigi-Vienna. 1875. — Id. *The school of Bramante* (in *The Royal Institute of British Architects*. Londra, 1891).

Fig. 98. - Il modello in legno. La facciata.

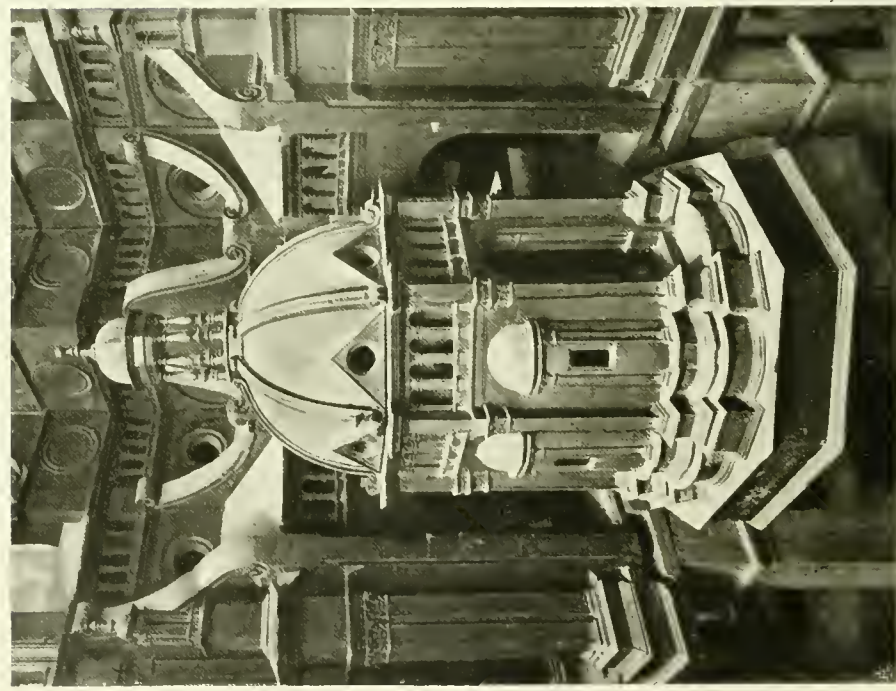



Fig. 99. - Il modello in legno. Una sagrestia nell'incrocio delle navate.

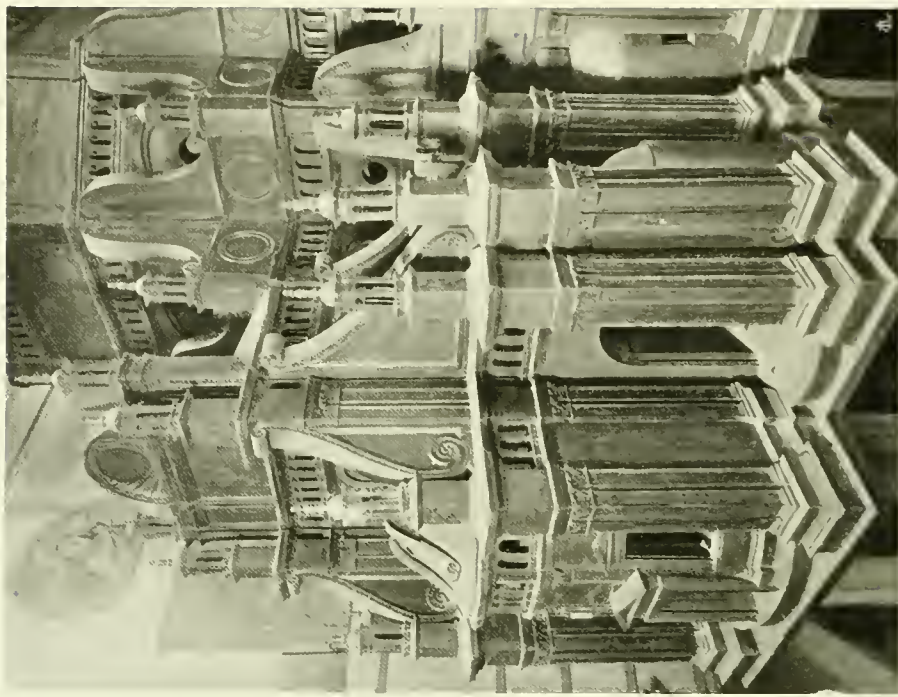



Fig. 100. - Il modello in legno. Parte posteriore.

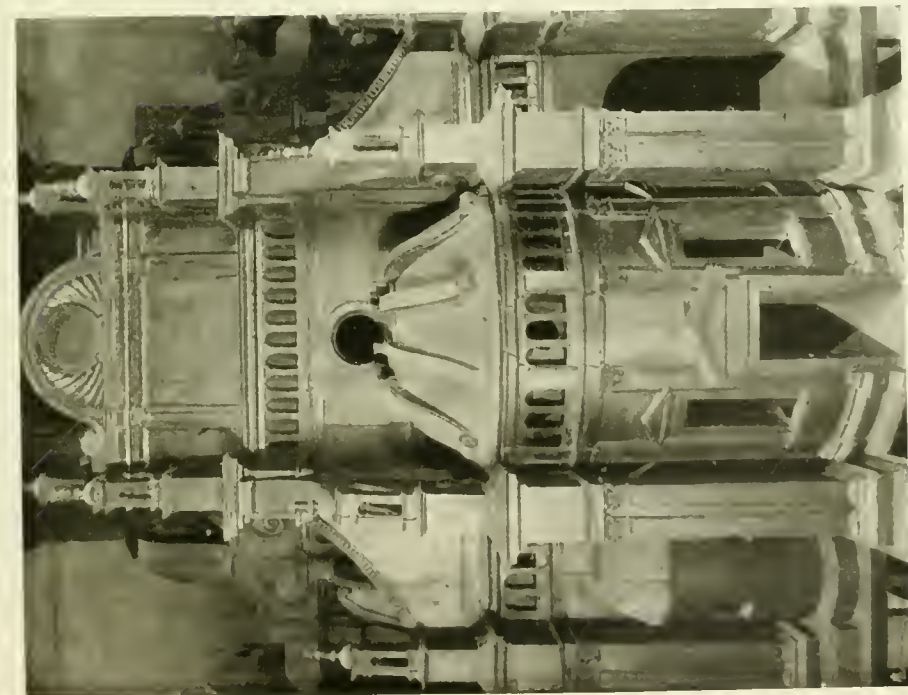



Fig. 101. - Il modello in legno. L'abside.

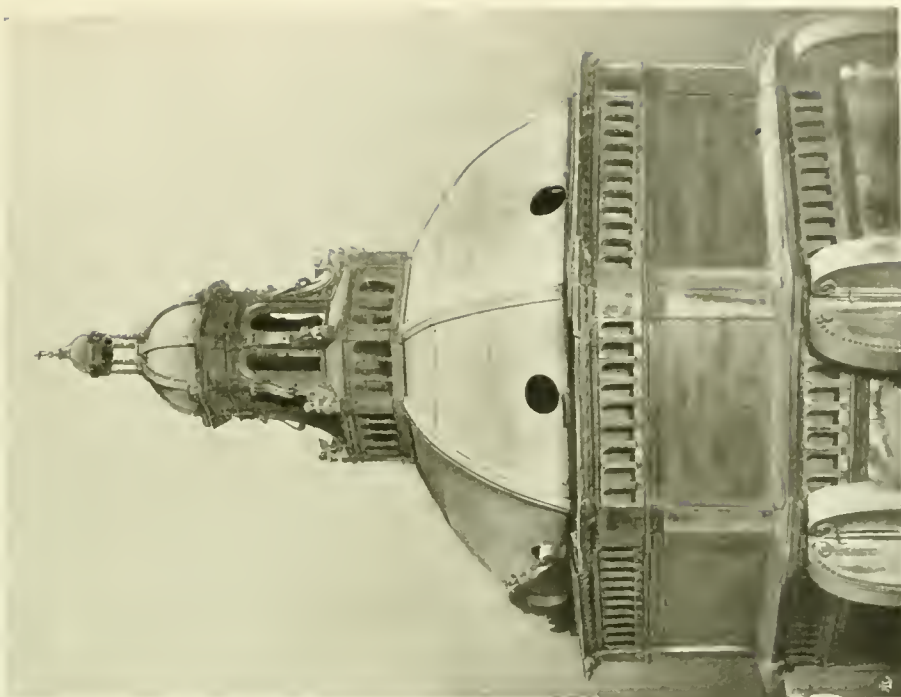



Fig. 102. - Il modello in legno. La cupola.

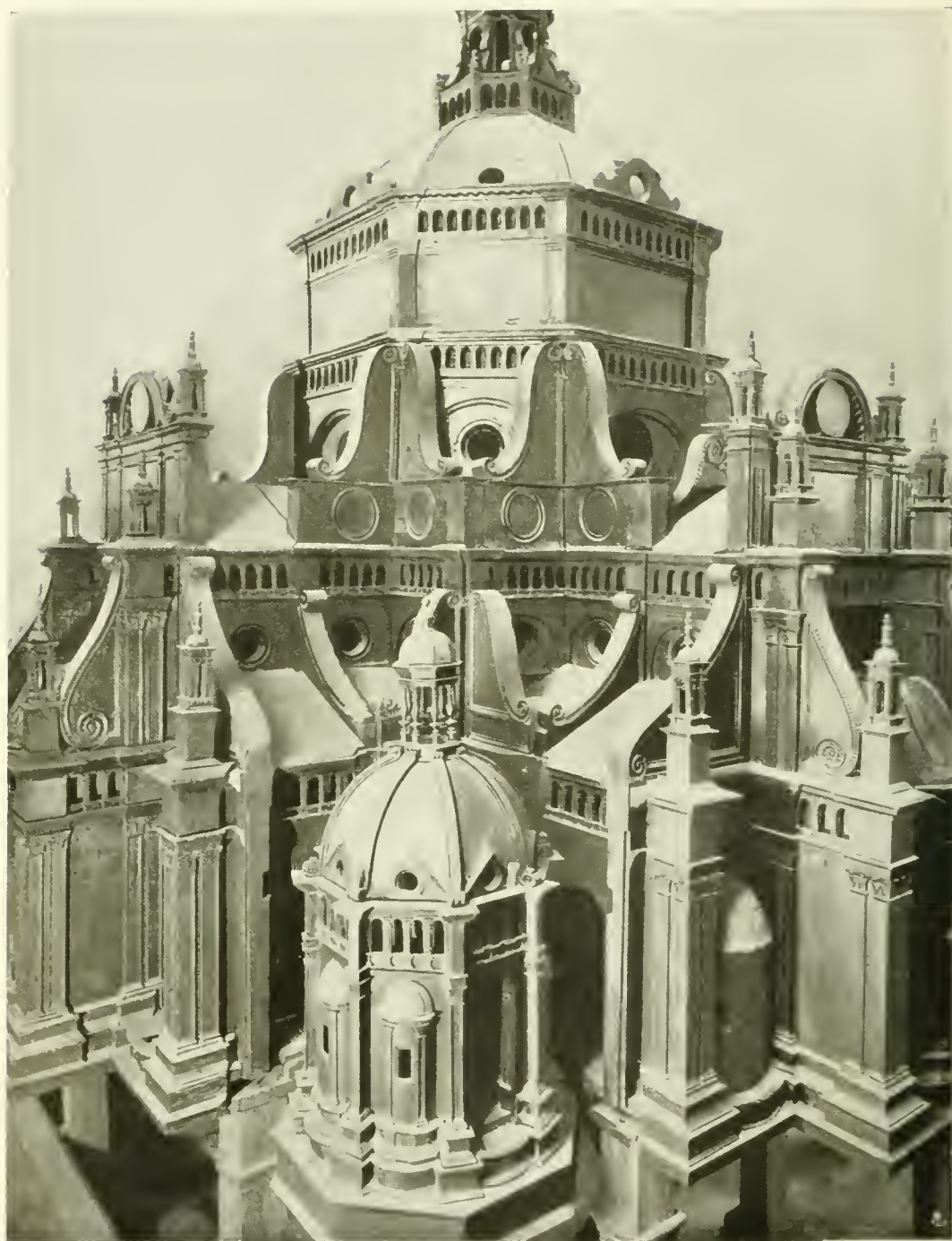



Fig. 103. - Il modello in legno. Un angolo d'incrocio delle due navate.

tore del corpo centrale svolto dal quadrato ottagonale, come se il principio non fosse precisamente di Bramante (1) — e a più recenti scrittori dell'argomento la limpida visione delle cose.

Innanzi tutto — il Geymuller lo aveva ben notato — il piano della chiesa con le sue quattro sagrestie poligonali (fig. 111) ricorda quello di San Pietro a Roma: ambedue derivano da quello di San Lorenzo a Milano del quale, con disposizioni differenti, realizzano l'idea fondamentale (2). Ciò che troverebbe conferma nel fatto, ricordato dal Calvi e dal Pungileoni, che Bramante nel 1487 aveva eseguito un piano per la chiesa di Pavia. Il De Pagave si diceva possessore di un disegno della sezione del Duomo stesso ch'egli attribuiva a Bramante e che il Malaspina si studiò di riprodurre (fig. 114). Sul disegno di Bramante s'iniziò quindi la costruzione, alterata tuttavia più tardi dai successivi architetti.

Fig. 104. - Il modello in legno. L'interno: le navate.

La chiesa presenta all'interno un movimento e una grandiosità di linee magnifici (fig. 108). Pur attraverso le modificazioni volute dai nuovi architetti succedutisi nella costruzione e attraverso i gusti mutati, vi son rimaste una larga, solenne distribuzione dello spazio, una armoniosa eleganza di concetti costruttivi che solo un architetto geniale come Bramante poteva, con tanta novità, allora, ideare e attuare. L'imponente corpo centrale è provvisto di elevatissimi piloni a fasci, divisi da tre cornicioni — due, di forte aggetto, corrispondenti alle arcate principali e alle volte delle navate, il terzo, intermedio, leggermente profilato, corrispondente al piano della galleria superiore — pieni di movimento e di agilità (fig. 108 e 115) destinati a reggere l'audacissimo tam-

(1) Lo notò giustamente anche il Natali nella guida citata di Pavia.

(2) *Les projets primitifs*, cit.

buro su cui avrebbe dovuto erigersi la cupola, costrutta tuttavia molto più tardi. A ragione fu detto esser questi i più potenti piloni delle chiese di Lombardia. L'edificio è veramente una meraviglia d'arte edilizia. A illegiadrirne la mole gli architetti lombardi introdussero la loggia ricorrente, all'interno, lungo tutto l'edificio: essa però figura nel modello del Rocchi e nello stesso disegno dato a Bramante riprodotto dal Malaspina. È tale la grandiosità dell'insieme che la loggia ricorrente sopra le arcate — e che pure è di proporzioni non comuni — sembra una fascia decorativa. L'arte, nella sua forma più pura, trionfa nell'edificio con un'espressione soltanto architettonica.

Ben poteva osservare il Meyer che in questo edificio il ponderato contrasto fra gli aggetti maggiori e i più delicati particolari architettonici rivela il grandissimo costruttore, sicuro di tutti i suoi mezzi.

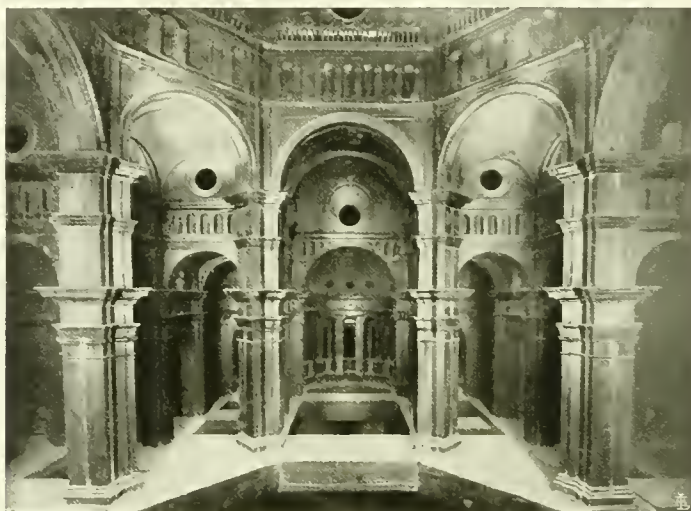



Fig. 105. - Il modello in legno. Il prebistero.

La cripta fu sicuramente ideata da Bramante e costrutta sotto la sua direzione: vedemmo che nel 1492 era già finita (fig. 116 a 121). La severità del luogo imponeva l'abbandono di qualunque concessione alla ornamentazione. Ma l'artista, maestro di tutte le risorse dell'edilizia classica, seppe mutare il luogo severo in una sala degna di un areopago romano. La volta bassa, ad arconi a lunga tratta, s'imposta su massicci piloni (fig. 119). I costoloni si raccolgono e si staccano in combinazioni armoniose; i sott'archi hanno sapienti inquadrature come negli edifici dell'antichità; e i piloni presentano movimenti di linee studiati con arte squisita e le lor basi si stendono, nelle esedre, a dar posto ad ampi e comodi sedili (fig. 121). La luce entra discreta dalle finestrelle rotonde: le quali, all'esterno, son provvedute di cornici piatte limitate da due listelli, precisamente come nella nota incisione di Bramante; nella quale le finestre rotonde son provvedute di chiudende a candelabretti come nell'edificio, che presenta con quella altre somiglianze non casuali, se si tenga conto della maggior ricchezza decorativa data naturalmente all'incisione.

L'esterno della parte absidale fu sicuramente così ideato da Bramante e, in basso, costrutto sotto la sua direzione (fig. 122). Nessuno fra gli architetti lombardi

Fig. 106. - Il modello in legno. Particolare dell'abside.

ricordati dai documenti ci si rivela certo così sapiente e potente maestro delle seste: non il Rocchi, se pure più che *magister a lignamine* egli fu veramente architetto nel significato eletto del termine, non il Fugazza che non risulta fosse architetto vero e proprio, non l'Amadeo che nelle sue opere d'architettura fu sempre e sopratutto un inesauribile, opprimente decoratore, senza freno e senza misura, adirittura agli antipodi col severo maestro urbinate. V'è in quell'abside una grandiosità così audacemente aliena da qualunque concessione inutile all'ornamentazione da concluderne

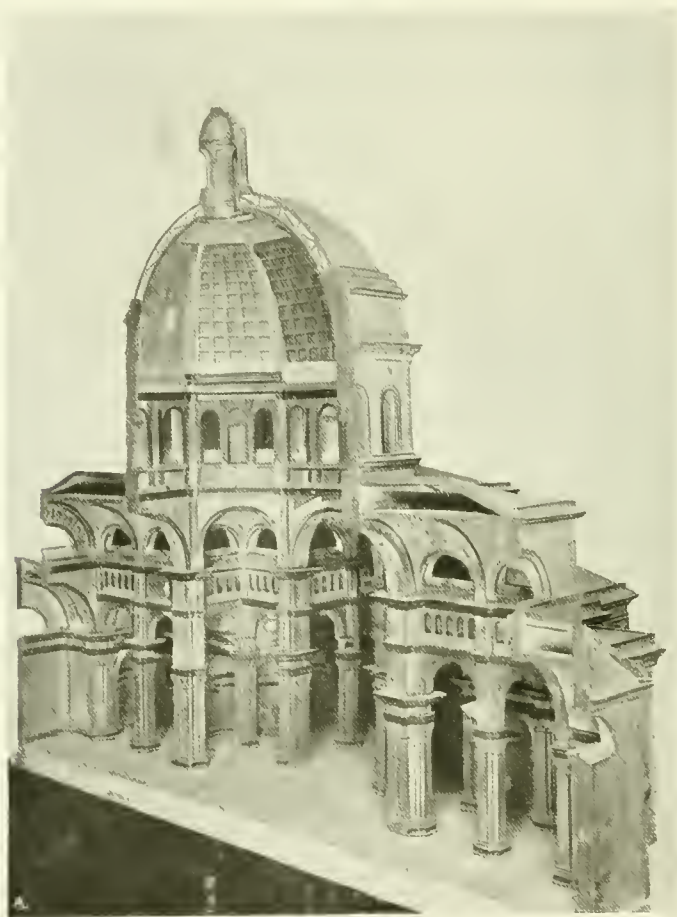



Fig. 107. - Secondo modello in legno del Duomo. Sec. XVIII.

che l'opera non solo rivela il genio di Bramante ma è degna di confronto con le sue più pure creazioni del periodo romano.

Se quanto noi conosciamo della vita e dell'attività dell'artista non ci assicurasse che egli non si recò a Roma che più tardi, saremmo tentati a trovare nell'abside grandiosa del Duomo di Pavia una prova di uno studio diretto sulle antichità dell'Urbe. Forse che, quando nello scorcio del 1493 il duca fece scrivere — come vedremo — a Firenze e a Roma perchè lo si cercasse e lo si invitasse a ritornare a Milano, Bramante si era realmente recato a Roma? E poichè bisognerà attendere il 13 luglio dell'anno successivo per trovarlo di nuovo presente in Lombardia, quell'anno di

Fig. 108. - L'interno del Duomo di Pavia.

Fig. 109. - Il Duomo di Pavia nello stato attuale.

Fig. 110. - Battistero di Cremona

[illegible]

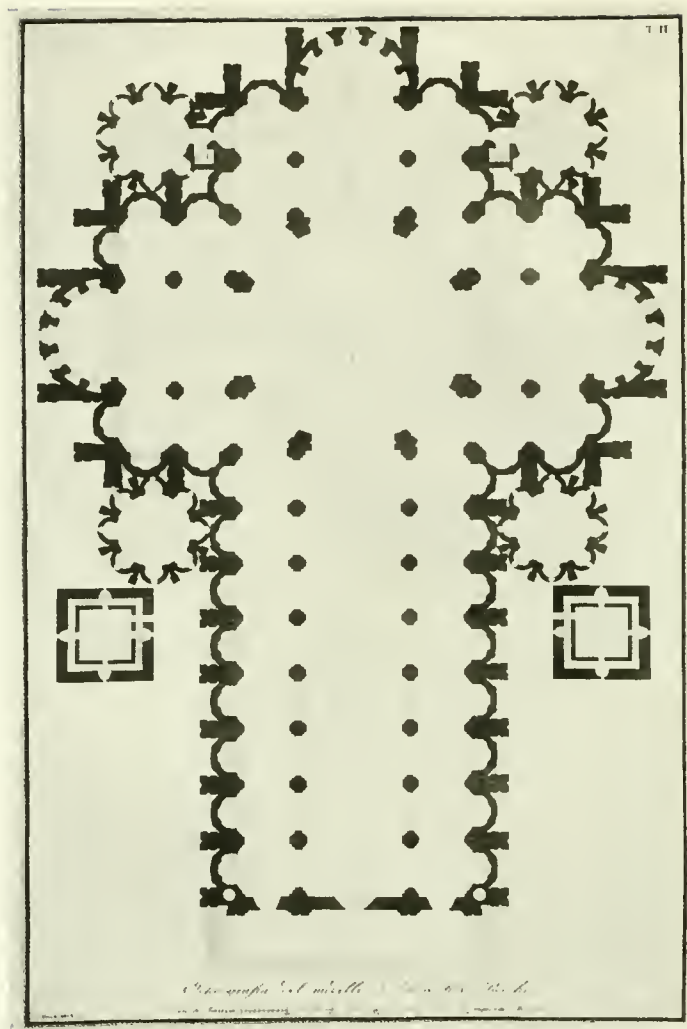



Fig. 111. - Planimetria del modello antico in legno pel Duomo di Pavia. (Dal MALASPINA, *Memorie storiche*, ecc.).

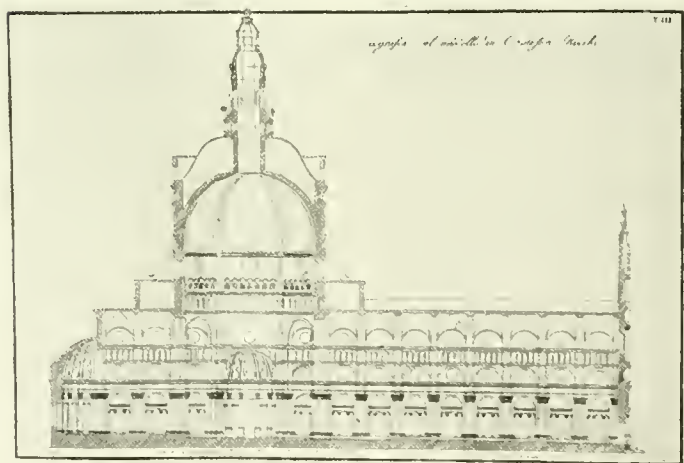



Fig. 112. - Sezione del modello antico. (Dal MALASPINA, op. cit.).

Fig. 113. - La fronte del modello antico con ipotetiche torri sulla fronte (secondo il MALASPINA, op. cit.).

Fig. 114. - Riproduzione di un disegno attribuito a Bramante pel Duomo di Pavia già presso il De Pagave. (Dal MALASPINA, op. cit.).

Fig. 115. - I piloni a fasci del Duomo.

Fig. 116. - L'accesso alla cripta di Bramante visto dall' interno della cripta stessa.

Fig. 117. - Particolare della cripta.

assenza dell'artista dal Ducato, o almeno da Milano, egli lo passò forse a Roma? I biografi e le carte da noi consultate tacciono in proposito. Ma noi dobbiamo concluderne che se Bramante non era ancora a conoscenza della maestà delle rovine classiche quando così romanamente architettava la mole absidale del duomo pavese e se soltanto dalla sua ispirazione e dall'esempio di quanti esempi antichi e moderni egli aveva potuto vedere allora nell'alta Italia — (a incominciar tuttavia dal tempio di San Francesco a Rimini, al quale l'Alberti aveva dato un rivestimento classicamente pagano e una base grandiosa) — egli trasse l'idea di quell'abside, l'ammirazione nostra dev'esserne anche più grande. Perchè regna bene in essa sovrana quella magnifica *dilicatura* che i vecchi maestri del primo Rinascimento raccomandavano ai novelli costruttori; quel « concerto di tutte le parti accomodate insieme con proportione... di maniera che e non vi si possa aggiungere e diminuire e mutare cosa alcuna che non vi stesse peggio » proclamato da Leon Battista Alberti. Il quale, nell'erigere la fronte del tempio Malatestiano, ch'è un vero arco trionfale dell'antichità, aveva saputo così sapientemente riprodurre l'arco di Augusto al principio della via Flaminia a Rimini da offrire un esempio magnifico del modo di attuare quanto egli andava proclamando negli scritti teorici.

Fig. 118. - Gli ambulatori della cripta.

L'abside del Duomo di Pavia doveva esser rivestita di marmo in tutto un complesso movimento di linee che solo il modello in legno ci mostra. Ma l'opera rimase interrotta e il rivestimento si limitò a poco più del primo ordine dell'abside centrale e a parte di una delle minori. E la stessa parte che oggi vediamo in opera, mezzo nascosta da edifici grandi e piccoli e da muri di confine — e che meglio si può osservare dal cortile del Broletto — fu condotta a quel punto, nella parte superiore, qualche anno dopo la partenza di Bramante dalla Lombardia. Sopra uno

Fig. 119. - Uno dei piloni della cripta.

Fig. 120. - Particolare della cripta.

Fig. 121. - Il coro nella cripta.

Fig. 122. - Bramante. Le absidi incomplete del Duomo di Pavia.

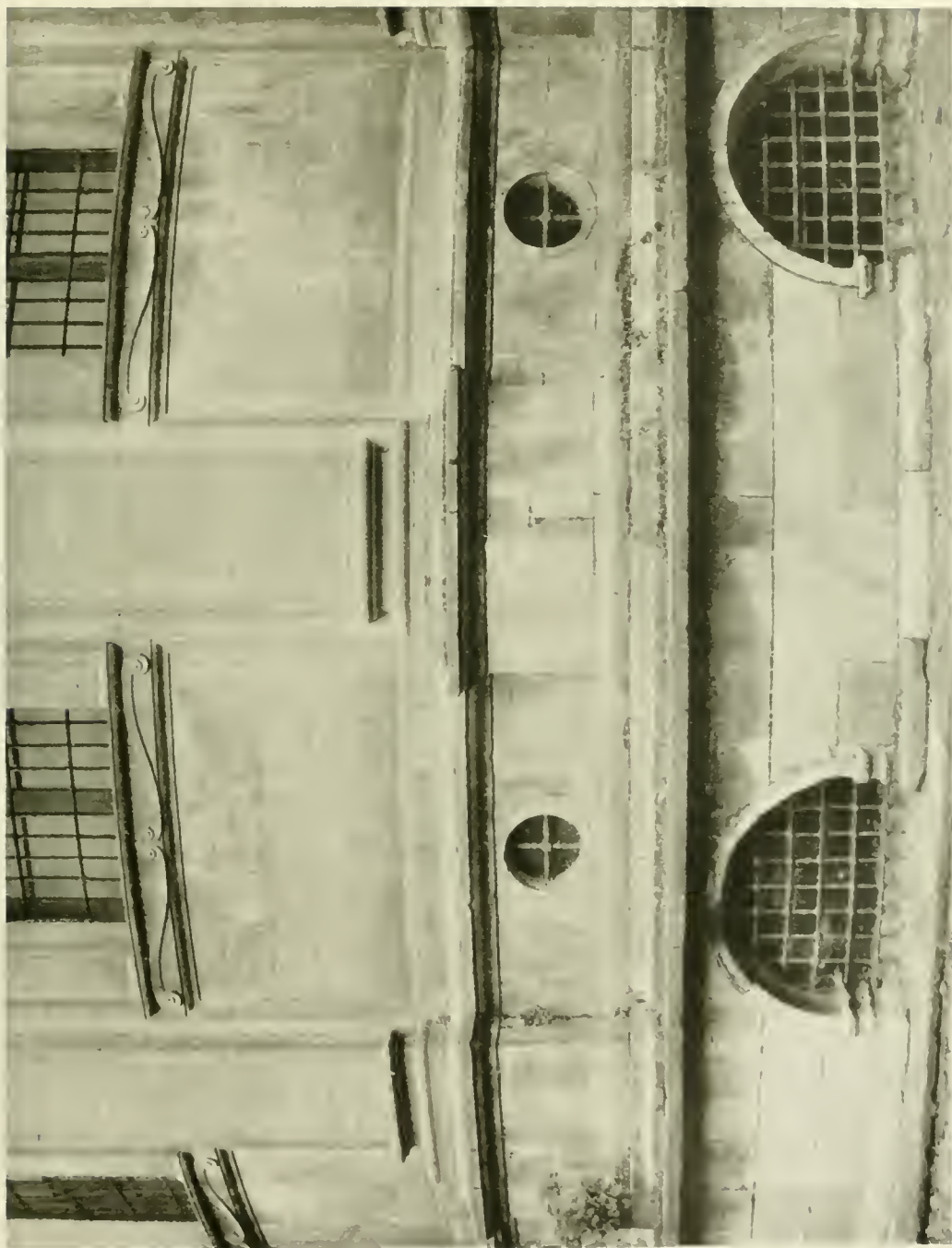



Fig. 123. - Particolare della base dell'abside.

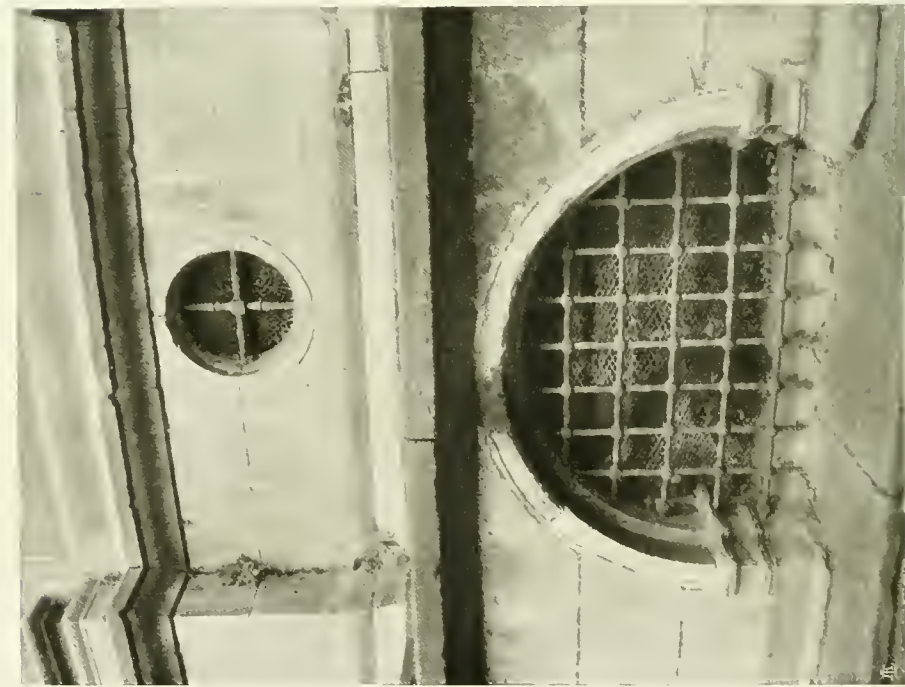



Fig. 124. - Le finestre che danno luce alla cripta.

Fig. 125. - Le finestre e un contrafforte dell'abside.

Fig. 126. - Parte superiore dell'abside completata dopo Bramante.

stilobate — nel quale, a mo' di fornici, si aprono le finestre a semicerchio leggiadramente profilate (fig. 123 e 124) — corre il basamento sul quale sporgono le basi di enormi lesene che fasciano la parete ricurva, come già l'artista aveva ideato (tenuto conto della diversa natura degli edifici) nel tamburo del San Satiro a Milano: basi rivelanti precisamente quella particolarità che il Geymüller trovava del tutto caratteristica degli edifici di Bramante in Lombardia, d'esser trattate come altrettanti piedestalli con modanature in alto e in basso, delle quali il profilo è lo stesso ma rovesciato. Le abbondanti riproduzioni che possiamo offrire di questo monumento quasi obliato dianzi non posson dare idea adeguata della sua grandiosità. Solamente sul posto è possibile aver la rivelazione della maestà di questa base piena di movimento, vivace nei contrasti, magnifica negli effetti, della purezza delle grandi lesene fra le quali si aprono le eleganti finestre architravate, sormontate da un timpano, molto allungate, quasi a far dimenticare le vaste aperture gotiche delle precedenti cattedrali (fig. 125). La luce

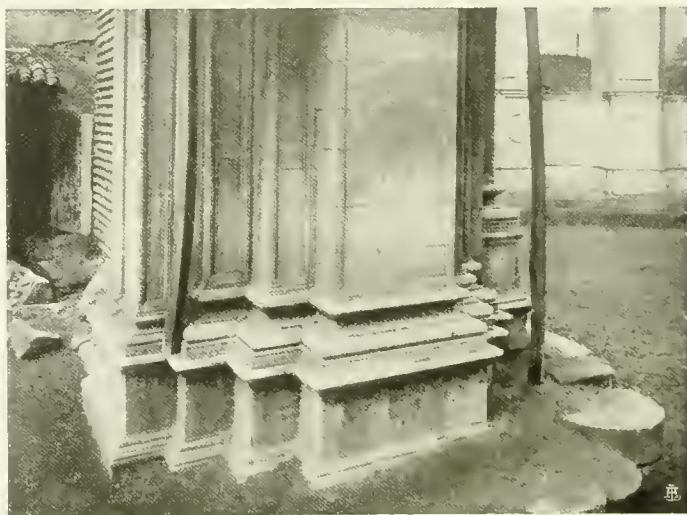



Fig. 127. - Basi dei piloni verso la sagrestia.

entra sovrana da quelle ampie, signorili finestre, spoglie di intoppi decorativi, nelle quali l'artista squisito ha limitato le ornamentazioni a due grandi volute sotto il davanzale e a parche, misurate incorniciature intorno ai vani, lungo le lesene, intorno ai timpani purissimi. La decorazione in tutto il suo splendore era riserbata ai capitelli che Bramante amò ricchi, esuberanti, varii, in Lombardia, preferendo perciò l'ordine corinzio: l'ordine della Roma imperiale. Più tardi, nell'Urbe, nella ricerca di nuove attrattive delle linee sempre più pure l'artista rinuncierà anche a questa affascinante concessione alla ricchezza esteriore, per dare alle sue creazioni un'attrattiva quasi spirituale. Ma i capitelli di quest'abside appartengono quasi sicuramente al periodo di lavori successivo, cioè al XVI secolo. Il materiale stesso della parte superiore, che appar più chiaro dalle finestre in su, ce ne assicura (fig. 126). V'è in questi capitelli un po' schiacciati qualche elemento decorativo che ritroveremo in quelli della Canonica di Sant'Ambrogio e nel chiostrino delle Grazie, che deriva forse da disegni lasciati dal maestro, non la solita eleganza di esecuzione e la solita forma slanciata come di vasi da cui i due caulicoli sporgon molto, con vivace effetto pittorico.

Fig. 128. - Profili delle basi stesse e del gradino.

Fig. 129. - Bramante. Una delle quattro sagrestie, interrotta.

Sui capitelli s'imposta la trabeazione con la molteplicità di elementi cara all'architetto, che già ne aveva usato con ricchezza nella sagrestia di San Satiro. Ma, questa volta i continuatori dell'opera di Bramante, dando loro una profilatura a risega come se ogni fascia uscisse dall'altra, raggiunsero men felice risultato.

Fig. 130. - I piloni del sec. XVIII.

Nei contrafforti sporgenti fra un'abside e l'altra — quali figuran nello stesso modello in legno — l'architetto applicò le svelte altissime lesene abbinate già adottate all'esterno della chiesa di San Satiro verso via del Falcone. E il motivo ritorna, nell'interno del Duomo stesso, negli intradossi degli archi mentre sui grandi piloni l'abbinamento è strettamente collegato col fascio delle lesene, che s'alzano maestose.

Incompleta rimase pure la leggiadra sagrestia poligonale a lato dell'abside maggiore, che, con la corrispondente dell'altro lato e con altre due verso la fronte del Duomo, figura nel modello in legno e che certamente faceva parte integrale del progetto di Bramante.

Lo stato in cui questa parte elegantissima del monumento rimase e l'abbandono attuale stringono il cuore e fanno crescere il cruccio che tanta opera sia rimasta incompleta. Le due sagrestie collegate al coro eran state ideate con un giro di sette piccole esedre o nicchie alternate da pilastri a muro: di otto invece le due sagrestie anteriori (fig. 129). Anche in queste sale la più severa eleganza predominava; eleganza ottenuta esclusivamente dalla purezza delle linee, dalla severa aristocratica scelta delle profilature. Le nicchie davan posto — al di sopra di una zona a tre semplici riquadri profilati — ad altrettante finestre.

Fig. 131. - Particolare della parte superiore ripresa nei secoli XVII e XVIII.

Le basi dei pilastri a muro sono alte, slanciate come nella incisione che porta il nome di Bramante e come d'altronde in tutte le sue costruzioni. L'architetto ha saputo dar loro effetti di ombre e di luci staccandone i vari piani con arte sapiente e rompendo lo spazio rettangolare — che sarebbe riuscito un po' monotono per una stanza — con altrettanti tondi incorniciati. L'architetto dalle trovate genialissime

Fig. 132. - Volta della sagrestia ottagonale.

Fig. 133. - L'attuale sagrestia ottagonale detta « dei cappellani » ispirata a Bramante.

intuì che a rompere l'uniformità delle linee rette, per quanto elegantemente combinate, giovava l'introduzione di cerchi bellamente collocati negli spazi vuoti delle basi o lungo le lesene dei portali, modesta ma fine concessione alla ricchezza ornamentale ch'era stata da lui repudiata nelle sue più ricche, esuberanti manifestazioni. L'artista introdusse così un motivo analogo intorno alla base delle absidi di Santa Maria delle Grazie, lungo gli stipiti della porta dello stesso tempio; i seguaci ripeteranno il motivo senza ritegno specialmente a rompere le linee verticali delle lesene, così da farne quasi la nota appariscente dello stile che i vecchi storici chiamavano facilmente bramantesco.

La grandiosità del progetto originale del Duomo di Pavia si impose ai più tardi continuatori dell'opera di Bramante e de' suoi seguaci. Così che nell'interno come nell'esterno i più tardi piloni (fig. 130 e 131) mostreranno la maestà delle linee antiche e le sagrestie (specialmente quella detta dei « cappellani », fig. 132 e 133) ripeteranno forme e motivi cari al maestro, anche quando i capitelli troppo fioriti e leziosi e i profili men puri delle trabeazioni faranno testimonianza dei gusti ormai mutati.

* * *

Il tiburio del Duomo di Milano.

In quel torno di tempo Bramante prese parte al concorso per la elaborata costruzione del tiburio del Duomo di Milano, dando consigli sull'argomento e presentando la nota relazione nel 1490 (1).

È noto agli studiosi d'arte lombarda che l'antica controversia sulla stabilità dei piloni della crociera del Duomo per sorreggere il peso della guglia e della cupola — che già fin dal 1390 si pensava d'innalzare — era rinata vivacissima anche parecchi anni dopo il dubbio messo innanzi dall'architetto francese Mignot, che credeva non sufficiente alla solidità del costruendo tiburio un progettato ingrossamento dei piloni. I lavori erano già iniziati da tempo quando, nel 1481, riaccesisi i dubbi, il duca stesso dovette interessarsi al quesito cercando aiuto dal di fuori e consiglio agli architetti più accreditati d'Italia e di Germania. Raccogliemmo altrove numerosi documenti sulle vicende di quel periodo di storia del Duomo di Milano (2).

Incominciò allora l'andirivieni di architetti d'ogni paese. Venne il Nexemperger di Gratz con diversi compagni che si misero all'opera; ma, dopo qualche anno, i dissidi fra milanesi e tedeschi, nonostante l'interprete, che mal si comprendevan fra loro, le gelosie di mestiere e qualche errore commesso dal Nexemperger cambiarono il tiburio in costruzione in una nuova torre di Babele. Nel 1486 i maestri tedeschi dovettero andarsene. Par certo che si dovesse disfare parte del già fatto. *La cupola del Duomo*, scriveva da Milano Luca Fancelli il 12 agosto 1487 a Lorenzo il Magnifico, *qui par che ruinava, donde si è disfatta e vassi investigando di rifarla.*

(1) Il Carotti, op. cit. scrive che anche nel 1486 e nel 1488 Bramante fu chiamato a dar pareri sull'argomento. Ma gli *Annali* non ne fanno ricordo.

(2) F. Malaguzzi Valeri. *Il Duomo di Milano nel Quattrocento.* Note storiche su nuovi documenti, (in *Repertorium für Kunstw.* XXIV. 2, 3, 1901).

E per essere questo edificio senza ossa e senza misura (alludesi certamente al solo tiburio in costruzione) *non senza difficoltà vi si provvederà.*

I fabbricieri e il duca si rivolsero ai Toscani. Vennero così, a dare il loro parere sul modo migliore per proseguire la fabbrica, nel 1487 lo stesso Luca Fancelli che rimase qualche tempo con soddisfazione dei fabbricieri, Leonardo da Vinci che consigliò a ispirarsi non alle costruzioni gotiche del nord ma ad esempi lombardi quale l'abazia di Chiaravalle, Francesco di Giorgio Martini nell'estate del 1490. E vennero, invitati, G. A. Amadeo e Alessio Arcense bergamasco; alla fabbrica s'interessarono persino dotti e privati. In quell'anno si presentò anche Bramante e il suo modello fu eseguito dai falegnami. L'*opinio Bramanti super templum magnum* figura negli *Annali* del Duomo per l'anno 1490 e certamente appartiene a quel periodo di discussioni e di studi. Nel suo progetto l'artista propugnava la necessità di quattro cose nel *tiburio* da farsi: la solidità, la conformità col resto dell'edificio, la leggerezza, la *belleza: de la quale quattro cose più me credeva trovar experti li nostri ingigneri sì forestieri como milanesi, che non sono.* E la fiera rampogna, in bocca a tal uomo, non poteva lasciar freddi i molti periti chiamati a giudicare.

La solidità egli avrebbe ottenuta con un tamburo a pianta quadra che poggiasse diritto su gli arconi della crociera anzichè con un tamburo ottagono dai quattro lati strapiombanti sui pennacchi: *il quadro è molto più forte e meglio che l'octavo* (1). Ma Bramante, più che insistere per l'accettazione di un progetto proprio, volle mostrare i difetti di quelli presentati e indicare il modo di rettificarli; così che *togliendo da questo una cosa e da quello un altra possemo farne uno il quale starà bene,* e sembrò preferire, nonostante i difetti ch'egli vi indicò chiaramente, quello dell'Amadeo. Se la relazione del progetto, un po' involuta, e, secondo gli usi del tempo, leggermente cattedratica ma chiara e incisiva, è veramente di Bramante (e lo fan credere anche certi giri di frase affini alla relazione di suo pugno sui lavori del ponte di Crevola che conosceremo fra breve) essa torna bene in suo onore. Una simpatica deferenza verso i suoi colleghi sembra averla ispirata, e, nonostante il rimprovero spontaneo e coraggioso con cui essa s'inizia, ne traspare la preoccupazione di consigliare la scelta d'uno dei progetti presentati, non del proprio.

Certo il suo consiglio non rimase senza effetto, e gli onorevoli *domini fabriceri de la fabrica del domo de Milano* e i molti *Magistri Ingigneri* che, sotto la presidenza di Lodovico Sforza, si riunirono per la scelta di un progetto per la costruzione di un *tiburio quale sia bello, honorevole et eterno, se le cose del mondo se possano fare eterne,* finirono col persuadersi che il maestro urbinate — con la sua pratica piena di buon senso che lo induceva a scegliere, fra gli opposti pareri, una giusta via di mezzo — aveva ragione su tutti.

Prevalse dunque il progetto, modificato, dell'Amadeo, il quale, insieme col Dolcebuono, fu incaricato di innalzare finalmente il tiburio. I lavori incominciarono così *gagliardemente,* anche mercè gli aiuti del duca sempre largo di esenzioni e di denaro, che in capo a qualche anno la parte dell'edificio elevata sul punto d'incrocio delle navate, attuata secondo il principio che chiameremo italiano (mentre quello nordico avrebbe voluto uno sviluppo sulla facciata), era quasi condotta a termine, meno l'ultima guglia, eretta più tardi.

(1) F. Malaguzzi Valeri, op. cit. La relazione attribuita a Bramante fu edita nell'*Archivio Storico Lombardo* dal Mongeri fin dal 1878.

Ma poichè quell'opera non entra che per incidenza nella nostra illustrazione, dobbiamo rimandare il lettore, che di quella volesse saper di più e conoscere le curiose vicende, al nostro scritto sul Duomo di Milano in quel periodo, per il quale le ricerche storiche ci hanno singolarmente favorito.

***

Il Duomo di Como.

Intorno a quest'epoca Bramante avrebbe dovuto recarsi a Como per dar pareri sulla costruzione di quel Duomo, se crediamo a qualche studioso dell'arte bramantesca. Si vuol trovare il suo stile nella piccola porta del fianco destro, che sarebbe stata incominciata nel 1491, nelle tre finestre che seguono, nel cornicione superiore (1). Ma noi non sappiam vedere in quelle parti lo stile dell'urbinate e tanto meno nella sovraccarica porticella così lontana dalla purezza del maestro con quella sgraziata riquadratura che chiude l'arco e sulla quale si imposta male, restringendosi, il timpano troppo alto, così che l'architrave divide in due parti quasi uguali il portale: evidente derivazione dalle due della Certosa di Pavia d'accesso alla sagrestia vecchia e al « lavabo » eseguite dall'Amadeo e dai suoi intorno al 1480, ispirate a lor volta alle porte della sagrestia sud del Duomo di Milano.

D'altronde il Monti — diligentissimo storiografo del Duomo di Como — ha escluso il nome di Bramante osservando che « nell'archivio della fabbrica non havvi memoria di Bramante, mentre s'annotano fino gli scalpellini » (2). Le nuove esaurienti ricerche di quello scrittore fanno merito al Rodari e a Cristoforo Solari della ricca costruzione, nella quale il Geymüller era disposto a vedere l'intervento di Bramante nelle navate e in quelle parti su accennate.

Vedremo più avanti quanto l'esempio delle costruzioni di Bramante possa aver giovato, tutt'al più, ai nuovi costruttori della cattedrale di Como nell'innalzarvi le parti più ispirate ai concetti della Rinascenza.

(1) CAROTTI, op. cit., pag. 117. — GEYMÜLLER. *Les projets*, ecc. e *The scool of Bramante*, cit.
(2) D. S. MONTI. *La cattedrale di Como*. Como, Ostinelli, 1897.

Terra cotta. Museo Arch.

*
* *

Santa Maria di Canepanova a Pavia.

Il nome di Bramante era legato — fin qui — a un'altro edificio di Pavia che si vuol costrutto nel periodo a cui siam giunti nella nostra illustrazione: la chiesa di Santa Maria di Canepanova.

Siamo in grado anche questa volta di aggiungere nuovi documenti storici e grafici alla scarsa messe di notizie conosciute fino ad ora sull'argomento.

Da un foglio del 1584, che abbiam rintracciato fra le carte del monastero e che offre una breve cronaca della chiesa (1), rileviamo che sull'area di quest'ultima sor-

Fig. 134. - Il chiostrino quattrocentesco a Santa Maria di Canepanova a Pavia.

geva una casa di proprietà di un gentiluomo pavese, Viscardo di Alessio di Canepanova: la casa vantava una sacra immagine della Vergine alla quale la fede dei cittadini attribuiva molteplici miracoli. Mercè le oblazioni dei fedeli, al tempo di Lodovico il Moro si provvide a innalzare, in quel luogo, un *maestoso e ben architettato tempio*. Gli storici della città ricordano che, col sussidio del duca, l'edificio fu costrutto nel 1492: sembra anzi che la duchessa Isabella, moglie di Giangaleazzo, avesse particolare devozione per la sacra immagine. *Isabella era devotissima e vi veniva spesso scalza come è stato riferito a me* — scriveva un frate del luogo del quale abbiam trovato riportate le memorie (2) — *facendo dire fin 3 messe in una*

(1) Arch. di Stato di Milano. Fondo di Religione. Pavia, *S. Maria Canepanova*. LVII. È un mazzo di carte di varie epoche contenenti atti relativi al luogo.

(2) Una lettera del Padre Pietro Antonio, che il 23 giugno 1620 scriveva al generale della Congregazione di S. Paolo, riportava quella frase e le successive riferentisi all'Amadeo, ch'egli stralciava da una relazione del Padre Giovanni Pietro Besozzo. Archivio del convento dei Barnabiti di Milano. B. Cartella V. Fasc. I. *Canepanova*.

mattina e donò una testa d'argento e altri argenti... Nel libro maestro de fondamenti della chiesa a fol. 1° del 1497 è detto che la chiesa era construenda in contrata Canepanova. Il contributo dei principi unito a quello dei nobili consentì di veder presto realizzato il voto dei cittadini. La cronaca di che abbiam fatto cenno più sopra

Fig. 135. - Le terre cotte del chiostrino (sec. XV).

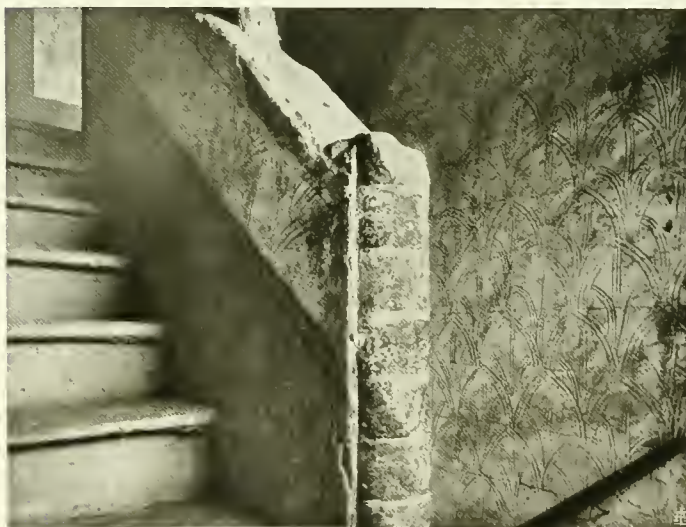



Fig. 136. - La scaletta d'accesso alla loggia super. del chiostrino (sec. XV).

porterebbe tuttavia più innanzi di qualche anno l'inizio della costruzione. Essa nota infatti che solo nell'anno 1500 *fu stabilito il disegno et modello della chiesa, et con licentia di Monsignor Ill. Cardinal Ascanio Maria Sforcia che in quel tempo regeva il vescovato di Pavia* fu posta con gran solennità la prima pietra. La fabbrica procedette per un poco alacremente, ma le vicende politiche e le lunghe guerre che ne furon conseguenza, fecer sospendere i lavori.

In questi libri manoscritti — scriveva nel 1620 un monaco del luogo — *non v'è mentione di Bramante architetto. Quanto all'architetto ho trovata scritta questa partita al foglio 173 l'anno 1507 « debet habere id est magister Jo. Antonius de Amadeis pro eius mercede ingegnandi fabricam de anno presenti et iuxta provisionem ei factam per dominos agentes et deputatos. »* Le nostre ricerche per rintracciare anche altrove i preziosi registri della fabbrica non approdarono a nulla. Ma ad ogni modo quel ricordo è attendibile e ci apre improvvisamente uno spiraglio di luce insperata sul bel quesito della ricerca della paternità artistica del monumento. Fu dunque l'Amadeo — architetto e scultore che le nuove ricerche ci mostran sempre più fecondo e vario — l'ideatore del tempio ascritto per tradizione a Bramante, o almeno egli ne fu il continuatore, a partire dal 1507.

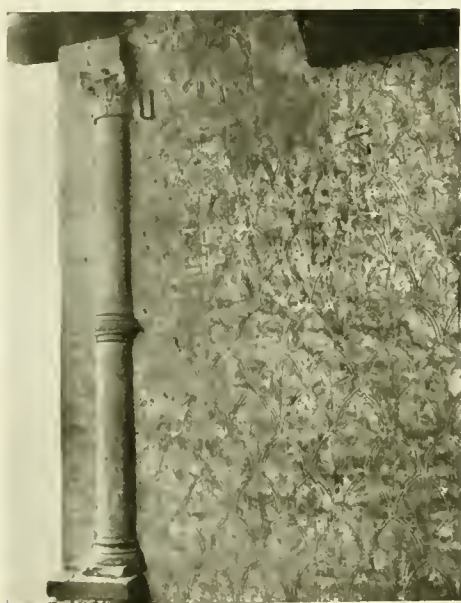



Fig. 137. - Graffiti e colonnetta di transizione nella loggetta stessa.

Più tardi l'opera fu ripresa e — continua la cronaca citata — *fu ridotta a termine che poco vi manca quest'anno 1590.* Vi furon costrutti tre altari, il maggiore a oriente, dedicato alla Vergine, gli altri due dedicati a San Giuseppe e a Sant'Anna. Aggiunge ancora la nostra cronaca che fin dal 1549 era stata costrutta una cappelletta per custodire la sacra immagine, che fu causa della costruzione, e che nel 1569 *avendo li Padri nostri* (i Barnabiti che avevano in cura il luogo) *fabricato di dietro il choro,* l'immagine stessa fu trasportata in fondo al coro. Ma nè l'anonimo cronista nè le altre carte che abbiam consultato, se ci parlano ancora di certi acquisti fatti dalla Fabbrica nel 1499, della cessione della chiesa al « collegio di S. Barnaba di Milano » nel 1557, di certe perizie fatte per conto dei fabbriceri nel 1584 da un Giacomo Antonio Corti (1), fanno invece alcun cenno dell'architetto che primo, intorno al-

(1) Arch. di Stato. Fondo di Religione. Mazzo 19 e LVII.

l'anno 1500, ideò il tempio. Gli storici pavesi ci ricordano particolari sull'argomento che sarebber preziosi se non discordassero qualche poco fra loro. Il De Pagave, dopo aver notato che « dalle memorie che si conservano nell'archivio dei Padri Barnabiti, ai quali la suddetta chiesa appartiene, rilevasi che fu incominciata nel 1492 e disegnata da Bramante » — notizia che invano abbiam cercato di appurare su quelle memorie così vagamente indicate — riporta l'iscrizione « esistente nella istessa chiesa: »

JO GALEAZ SFORTIA
ISABELLA ARAGONA VXOR
BLANCA SABAVDIAE MATER
MEDIOLANI DVCI
TEMPLVM VOVENT ANNO MCCCCXCII
BRAMANTE VRBINATE ARCHITECTO
PIETAS CIVIVM CONTINVAVIT OPVS

Ma al Robolini, storiografo pavese, l'iscrizione sembrò, con molta ragione, ben posteriore a quel tempo, com'è posteriore e forse già secentesco il dipinto — raffigurante l'architetto in atto di presentare il modello della chiesa ai principi — che si vede, ottenebrato, sul luogo. Tutto quanto s'è esposto troverebbe conferma nell'assicurazione del Bossi che nel 1557 la fabbrica non era finita ed era anzi soltanto arrivata all'arco dei finestroni, così che non potè esser consacrata che il 7 maggio del 1564 (1). Il Malaspina, nella sua *Guida di Pavia*, aggiungeva di ritenere che della chiesa fosse stato architetto Bramante « il cui disegno originale è ora posseduto dal signor Pagave ». Il disegno della planimetria dell'edificio fortunatamente è arrivato fino a noi e abbiam potuto rintracciarlo nella Biblioteca dell'Archivio Storico di Novara. Unita al disegno è una nota di un vecchio bibliotecario, R. Tarelli, il quale assicura infatti che esso è precisamente il disegno ricordato come appartenente al De Pagave, il quale aveva legato alla Civica Biblioteca di Novara i proprï libri e le carte (2).

Il disegno, a penna, presenta in capo al foglio la scritta, di epoca posteriore al disegno stesso: *S.ta Maria in Canepa Nova in Pavia. Inventione di Bramante* (fig. 140). Ma il disegno, per quanto già ritenuto *l'originale stesso fatto di mano di Bramante,*

(1) CASATI. *I capi d'arte di Bramante*. Milano, 1870, pag. 68 e 69.

(2) Riportiamo integralmente la nota del Tarelli che l'attuale bibliotecario e direttore di quel Museo, Prof. G. B. Morandi, cortesemente ci trascrisse dopo averci lasciato esaminare e riprodurre quel disegno e l'altro che v'è unito:

« *Il qui unito disegno, ossia pianta della Chiesa di S. Maria in Canepa Nova di Pavia, è l'originale stesso fatto di mano di Bramante, come può ricavarsi dalla vita del medesimo scritta dal Pungileone e dalla descrizione di Pavia del Malaspina, dove si accenna che tale disegno trovavasi presso il Cav.re De Pagave, dal quale infatti è pervenuto alla Civica Biblioteca di Novara, unitamente a libri e quadri che il detto De Pagave legava alla città di Novara.*

L'intestazione del disegno non è originale di Bramante, ma i numeri marcati sul disegno sembrano fuor di dubbio scritti da lui stesso, come può rilevarsi confrontandoli cogli studi d'architettura disegnati dallo stesso Bramante e riportati per fac-simile *dal d'Agincourt. La scala per il disegno si osserva marcata a punta secca a piè di pagina.*

NB. *La seconda tavola non sembra della stessa epoca, sebbene presenti caratteri d'antico, ma di stile diverso da quello tenuto dal Bramante nell'invenzione di chiese.*

Il B.rio R. T. »

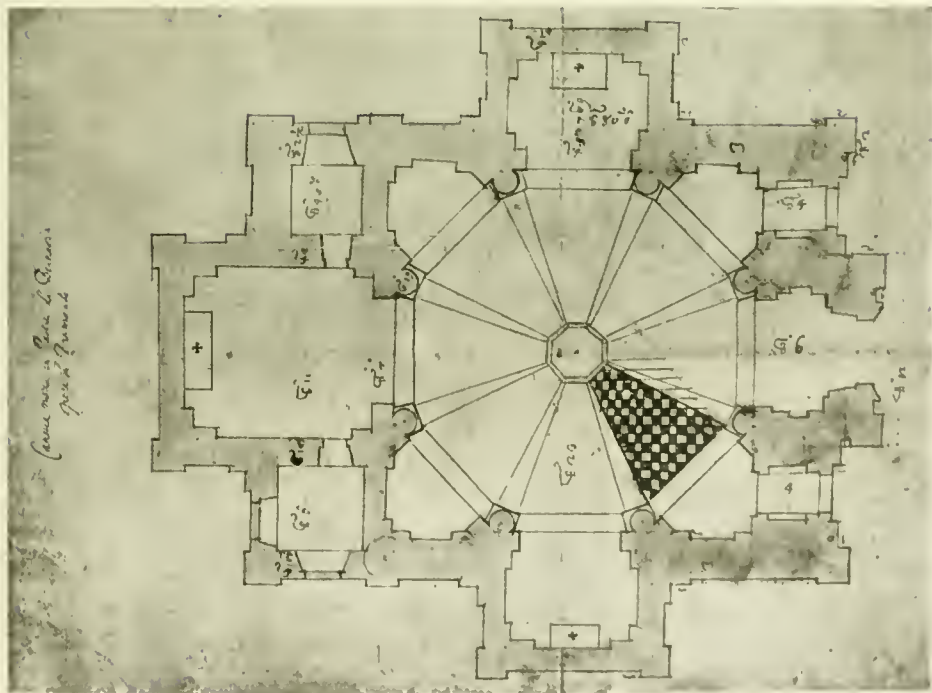



Fig. 138. - Disegno planimetrico attribuito a Bramante ritenuto per la chiesa di Canepanova. - Archivio di Novara.

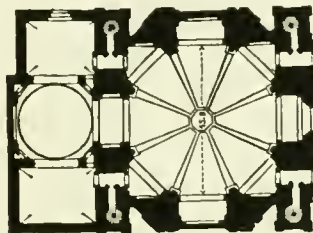



Fig. 139.
Pianta di Santa Maria di Canepanova.

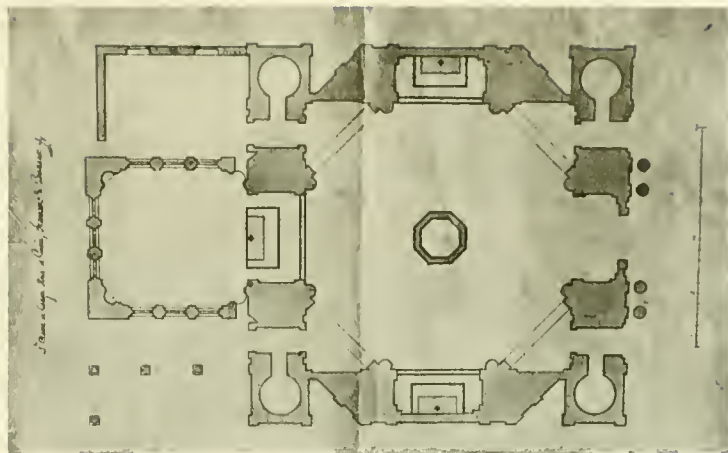



Fig. 140. - Disegno planimetrico attribuito a Bramante per la chiesa di Canepanova. Archivio di Novara.

appare assai posteriore all' epoca del maestro urbinate e se (men che nella parte posteriore che forma appendice all'ottagono) par corrispondente al piano attuale, non corrisponde invece nello spirito e nelle proporzioni al più antico ch'è unito al disegno della facciata della chiesa stessa — attribuito a Bramante — che si conserva nella chiesa di San Barnaba a Milano presso la quale finiron molte carte della chiesa pavese.

Invece un secondo disegno planimetrico conservato nello stesso Archivio Civico di Novara, benchè rechi scritto *Caneva nova in Pavia de' Barnabiti opera di Bramante*

Fig. 141. - Disegno per la fronte e pianta di S. Maria di Canepanova ritenuto già di Bramante. - Presso i Barnabiti di Milano.

(mentre, all'esterno, in caratteri dello scorcio del XVI secolo o dell' inizio del successivo, reca: *la gessa del S. Andrea della Croce*) corrisponde piuttosto al tempio di San Magno a Legnano (fig. 138).

Prezioso è, su tutti, il foglio (1) conservato a San Barnaba a Milano (fig. 141). La fronte del tempio v' è rappresentata — eseguita a penna e acquarello — con un corpo avanzato a due ordini di colonne a muro e fiancheggiata da due svelte torricelle. Un maestoso arcone centrale (che fa ricordare quelli della Canonica e di Ab-

(1) Riprodotto malamente e in piccole proporzioni nella *Rivista di scienze storiche*. Pavia, 1905, pag. 245.

biategrasso che esamineremo) e due minori danno accesso al pronao, non mai costrutto e che non figura neppure nel disegno di Novara. Al disopra dell'arcone centrale si apre una grande bifora divisa da una colonna ionica su svelto piedestallo, sostituita in realtà nell'edificio da un più modesto pilastrino. La fronte è coronata, nel disegno, da un timpano triangolare non mai tradotto in opera; sull'ottagono si alza, slanciato ed elegante, il tamburo circondato da una loggia aperta che richiama un motivo

Fig. 142. - L'esterno della chiesa di S. Maria di Canepanova nello stato attuale.

analogo predominante — come s'è visto — nel Duomo pavese: finalmente sul tamburo s'alza un corpo poligonale più ristretto a grandi logge aperte, sul quale s'erge un altissimo cupolino a colonnette sormontato da una grossa palla. È un insieme elegante, svelto, di una predominante struttura verticale ma, per quanto ispirato a Bramante, il disegno non gli appartiene perchè già lontano dalla sua scienza squisita che sa il segreto della impeccabile distribuzione degli spazi e sprezza i lenocinii dei particolari piacevoli ma inutili. Esso mostra nell'esecuzione stessa una vera deficenza di disegno e di prospettiva e rivela il copista di un disegno forse originale e più severo. La cartella barocca in un angolo del foglio (dello stesso

inchiostro e della stessa mano del disegno) contenente, con la data 1495, il ricordo della costruzione, prova l'epoca avanzata a cui questo disegno, che vantò fin qui una immeritata nomea, veramente appartiene. Se il progetto originale, con quelle due torri sulla fronte a cui ne dovevan corrispondere altre due dietro l'ottagono, è di Bramante — ciò che allo stato attuale delle ricerche storiche non è provato — non dev' esser sua l'idea di quel modello civettuolo in cui mancan gli spazi piani a dar valore agli aggetti.

Fig. 143. - Fianco e torri della chiesa.

In un foglio del 1664 dell'Archivio dei Barnabiti troviamo che in quel tempo si voleva fare *la fabrica del lanternino ... sopra li tetti dell'oratorio*. Ma non sappiamo se si alluda a quello della chiesa o piuttosto di una cappella vicina.

Quanto all'interno i critici moderni — a incominciar dal Geymüller — son disposti a ritenerne di Bramante l'idea. Egli v'avrebbe sviluppato, semplificandolo per adattarlo al nuovo tempio, il motivo della sagrestia di San Satiro: un ottagono inscritto in un quadrato. Un vero capolavoro sembrò al Meyer, ma che non figura pel deplorevole stato in cui il monumento, specialmente all'esterno, fu lasciato: lo scrittore vantò l'idea prettamente bramantesca dei pilastrini delle bifore nella loggia superiore, i quali s'impostano nel vuoto lasciato dagli archi del piano inferiore.

Noi non sappiamo condividere l'entusiasmo dei due valorosi critici dell'architettura bramantesca. V'è certamente nell'idea della planimetria di questa chiesa molta ingegnosità (fig. 139). La bella novità dell'ottagono che si estende fino a diventare un quadrato mercè le quattro nicchie angolari — più esattamente spazi a base triangolare risolti in alto a spicchi incurvati — è ben degna di un novatore come Bramante, il quale non poteva fondere più ingegnosamente il principio chiesastico tradizionale con le esigenze nuove del classicismo che ideando un piano a croce i cui bracci tuttavia non escono dall'ottagono. L'edificio sacro risponde alle sue esigenze, ma l'interno ricorda le sale pagane e i tempi di Vesta (fig. 145). Solo un architetto pittore — notava bene lo Schubring (1) —

(1) Dr. P. SCHUBRING. *Mailand und die Certosa di Pavia*. Moderner Cicerone, 1904.

Fig. 144. - La loggetta dell'ottagono.

Fig. 145. - L'interno di Santa Maria di Canepanova nello stato attuale, costrutto dall'Amadeo (1507).

poteva far sua l'idea della pianta ottagona anzichè quadra come Michelozzo aveva fatto nella cappella Portinari. Il ritmo vivace, il movimento elegante che un edificio a pianta ottagona può offrire, dando luogo a effetti nuovi, a giuochi di luce inaspettati, furon perfettamente intuiti dal maestro: e i seguaci non avevan che a moltiplicare la felice trovata.

La distribuzione generale del piano superiore corrisponde pure alla sagrestia di San Satiro, ma è resa più ampia, più svelta dall'abolizione del fregio e del parapetto: la loggia ne guadagna in ampiezza e in eleganza (fig. 144). La luce — non ostacolata questa volta da costruzioni troppo addossate come a San Satiro — entra abbondante da quattro grandi finestre binate e dai tondi del tamburo. Ma a queste sole idee generali si limita verosimilmente l'intervento di Bramante, il quale, forse, diede un disegno

Fig. 146. - La volta della cupola dopo le decorazioni barocche.

d'insieme e certo non diresse la costruzione che, come s'è visto, spetta all'Amadeo. Se l'idea generale è buona, l'esecuzione fu men pura. L'esecutore del progetto di Bramante — questi forse vide in opera soltanto i fondamenti e le svelte alte basi delle colonne — diede forme non impeccabili alla sala con quelle basi delle colonne superiori troppo tozze, con que' capitelli meschini dei pilastrini della loggia (se pur non appartengono all'imbarbarimento posteriore), con quelle modanature non correttissime del tamburo. Più tardi — a partire dal 1569 quando, come vedemmo, fu fabbricato il coro cercando di continuare alla meglio le linee antiche — incominciò la decorazione che svisò, alterò il bel concetto originale. Furon date forme ondulate ai pulvini per imprimer carattere barocco alla chiesa, furon messi cherubini e putti di stucco, mascheroni e aggetti nuovi e cartocci, furon dipinti fiori, cartelle, cianfrusaglie decorative nella cupola.

Così s'intendeva allora, in pieno dominio del barocchismo intransigente, il rispetto per le severe opere antiche!

Diversi schizzi per l'interno di una chiesa offrente qualche analogia con la disposizione che abbiam veduta sono nel foglio 37 r. del Codice Atlantico (fig. 147): ma le impressioni che Leonardo andava cogliendo e che riproduceva quasi sempre trasformate secondo il suo gusto personale non possono esser prese ad attendibile termine di confronto.

A Bramante dunque si può attribuire l'idea del progetto generale, con quelle quattro torri angolari, ispirato forse dal San Lorenzo di Milano, e la direzione

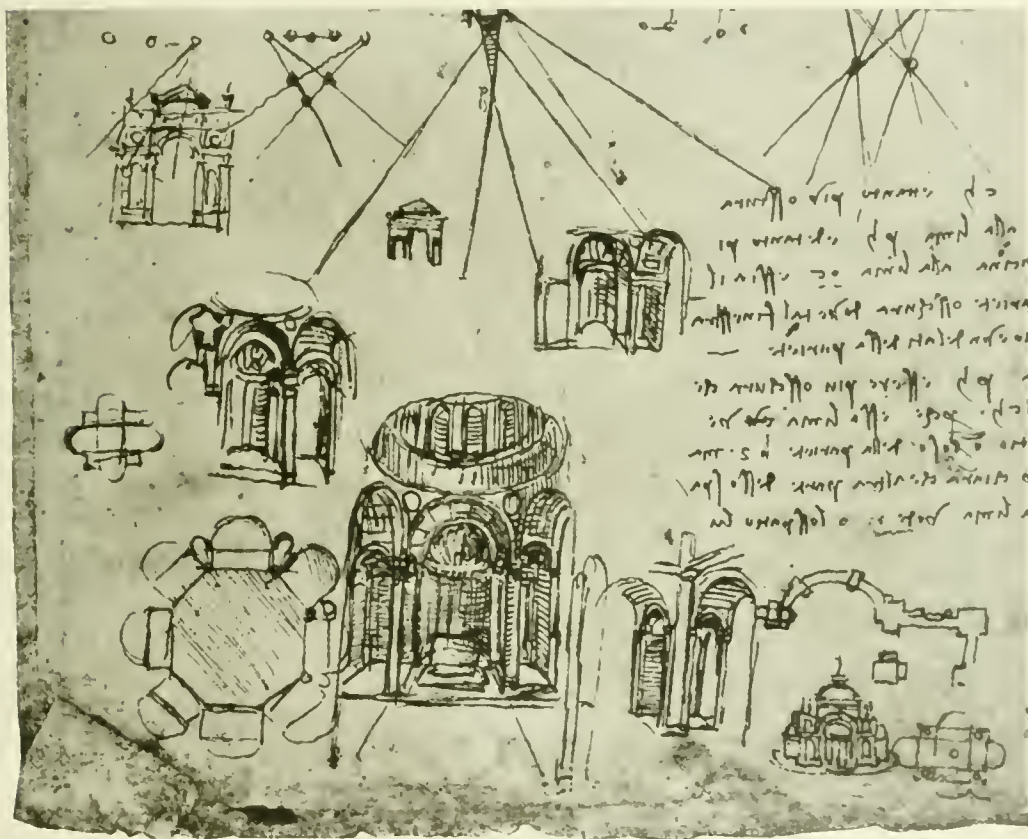



Fig. 147. - Leonardo da Vinci. Disegni del fol. 37 r. del Codice Atlantico con analogie con la chiesa di Canepanova.

del principio dei lavori limitatamente alle basi; all'Amadeo l'idea e la direzione del resto a partire dal 1507.

Non è mancato chi attribuisse a Bramante la stessa decorazione che si vede all'esterno dell'edificio, nel fianco verso l'attuale via Mentana (fig. 143): decorazione in cotto di semplici motivi a rombi nella base e a tondi monotonamente accostati lungo tutto lo spazio di parete compresa fra le lesene degli angoli. Ma se il motivo, preso separatamente, con misura, rientra nel repertorio caro all'architetto, non si troverebbe invece profuso in tal modo nelle costruzioni sicuramente eseguite sotto la sua direzione. Tanto meno possiamo credere, col Carotti, che l'annesso chiostrino (fig. 135)

sia « invenzione » di Bramante! (1). Il Meyer — e prima di lui lo Strack — aveva già bene osservato ch'esso è opera più antica e appartiene — in un con la ingegnosa scaletta della torre dalle pareti a graffiti di tipo arcaico — alla maniera lombarda quattrocentesca nel suo periodo di transizione. Le leggiadre decorazioni in cotto del vecchio chiostro, di cui rimane un lato solo e che faceva parte del convento che fu dei Barnabiti, ricordan quelli di un chiostro della Certosa di Pavia.

Fig. 148. - Monastero della Pusterla a Pavia, attribuito all'Amadeo.

L' oratorio della Pusterla.

Men sicuro fondamento ha l'attribuzione a Bramante, fatta dal Pungileoni (2), dell'oratorietto nel Monastero della Pusterla incorporato nell' attuale Seminario, a Pavia stessa.

La gentile arte della Rinascenza è rappresentata nel luogo sopratutto dal bel cortile circondato da un portico ornato, intorno agli archi, da terrecotte attribuite all'Amadeo, e sulle pareti di affreschi di Bernardino de' Rossi fig. (148). « Le snelle colonne » — è stato notato — « le arcate slanciate e ariose più di quelle della Certosa, le mezze figure di monaci preganti, i morbidi angioletti svolazzanti fanno di questo chiostro una delle più deliziose opere del rinascimento pavese » fig. (149) (3). Gli

---

(1) Carotti, op. cit., pag. 120, n. 1 e 190. Allo stesso periodo di transizione appartiene la curiosa scaletta d'accesso al loggiato superiore, tutta ornata di graffiti lungo le pareti (fig. 136 e 137).

(2) Pungileoni. *Vita di Bramante*. Roma, 1836.

(3) G. Natali, op. cit.

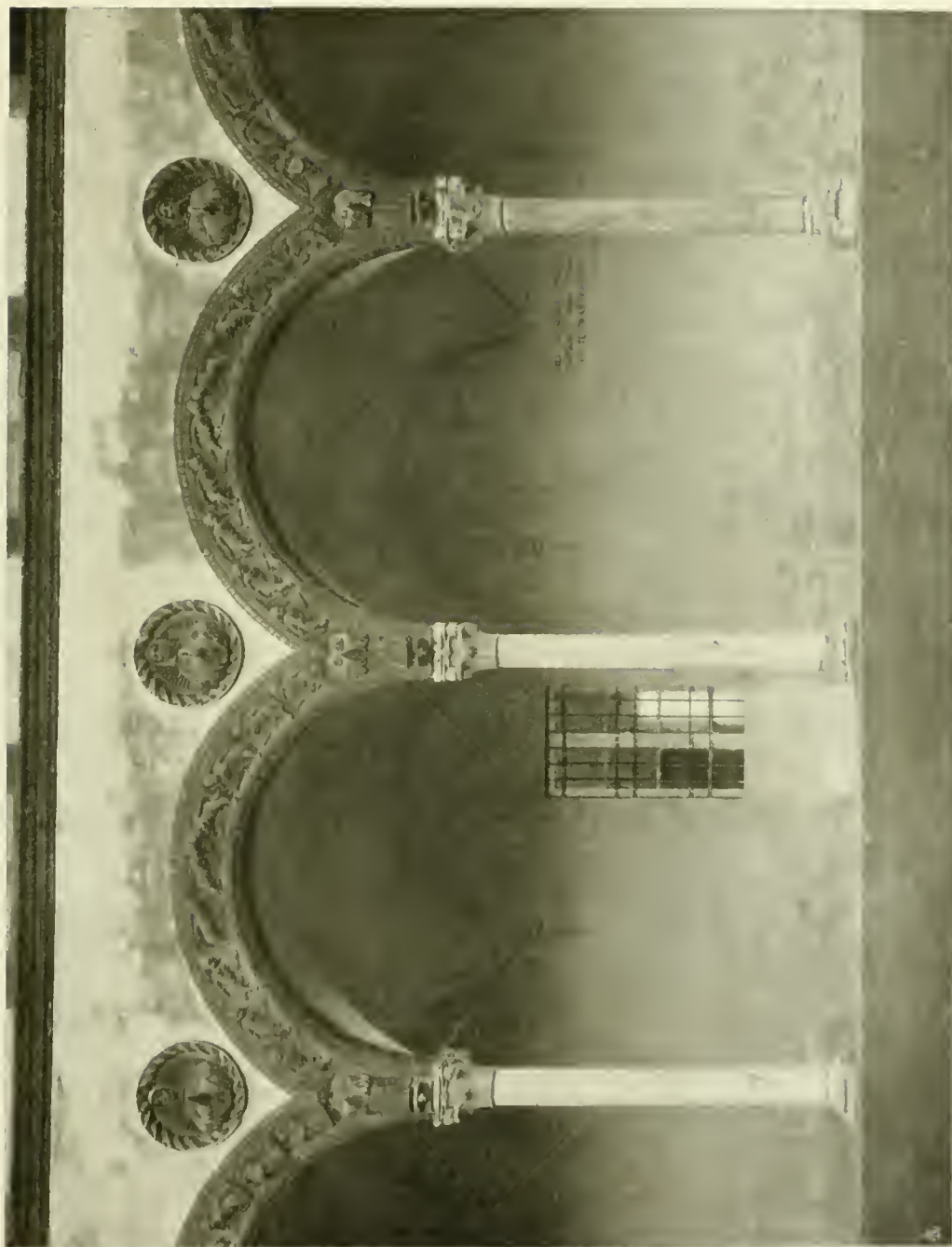



Fig. 149. - Terrecotte del chiostro della Pusterla.

affreschi portano il nome del pittore e la data 1491 sul lato di mezzodì. Il refettorio, con una serie di capitelli impostati a reggere le volte, del tutto simili a quelli del chiostro di San Lanfranco, reca invece la stessa data di quest'ultimo: 1467. Più tardi furon decorati di affreschi altri locali e la chiesa. La varietà di queste opere d'arte e delle date ci assicura che la costruzione e l'ornamentazione del monastero procedettero a sbalzi. Ma notizie attendibili non confermano la paternità bramantesca della chiesetta, che altri invece, più prudentemente, ascrisse al Dolcebuono « che avrebbe riprodotto il Duomo a un decimo di grandezza » (1).

Un esame anche superficiale della chiesetta non par fatto per concludere in favore dell'intervento di Bramante. Quelle esili colonne con capitelli dal vecchio tipo lombardo, reggenti i piedritti che escono dal filo delle colonne stesse, sui quali si impostano gli archi meschini (fig. 150), ci rivelan piuttosto un adattamento su una costruzione più antica che una costruzione *ex novo*; i motivi delle lesene nel fondo e in giro al piccolo tempio e certa eleganza nel movimento delle linee della parte nuova rivelano qualche abilità nel nuovo architetto, che par cresciuto sugli esempi di Bramante: ma non consigliano sicuramente di ritenerne autore l'architetto dalle idee audaci e precise.

La esuberante decorazione pittorica ha completato l'opera modesta dell'architetto e ha valso a dare anche alla volta una certa eleganza (fig. 151). Bernardino de' Rossi — se crediamo al Calvi — e i suoi aiutanti profusero sulle pareti figure di angioli a mani giunte, di santi, di profeti, di vergini, di martiri, dei quattro Evangelisti, dei dottori della Chiesa, le istorie di Gesù e della Madonna e stesero lungo le lesene, nei sott'archi, nei comparti lasciati liberi dalle istorie figurate, grottesche, trecce, fiori in quantità. Il piccolo sacro luogo acquistò un'apparenza civettuola, ma l'idea architettonica ne rimase del tutto oppressa.

Il palazzo Carminali Bottigella.

Un edificio civile di Pavia che viene oggi volontieri attribuito a Bramante è il palazzo — non mai ultimato — che fu dei Carminali, poi dei Bottigella in via Cavour (fig. 152).

Il palazzo, magnifico per grandiosità di linee e per eleganza di decorazioni, si stende su due piani: il terreno provveduto di una serie di svelte lesene fra le quali si aprivano ampie finestre architravate, il superiore con una serie di candelabre ornatissime in corrispondenza alle lesene sottostanti. Ma della forma precisa che dovevano avere le finestre superiori originali — delle quali non si vedono sulla parete a mattoni « a vista » che gli archi di scarico — non sappiamo, perchè non furono eseguite, come non fu eseguito il cornicione terminale sotto il tetto. Così rimase allo stato grezzo la porta, ad arco a tutto tondo, e non fu completato l'edificio nel fianco che risvolta e continua, nell'architettura e decorazione antiche, fino alla prima finestra, come non fu compiuto l'interno provvisto di un cortile incompleto, più tardo,

(1) G. Natali, op. cit.

Fig. 150. - Oratorio del monastero della Pusterla.

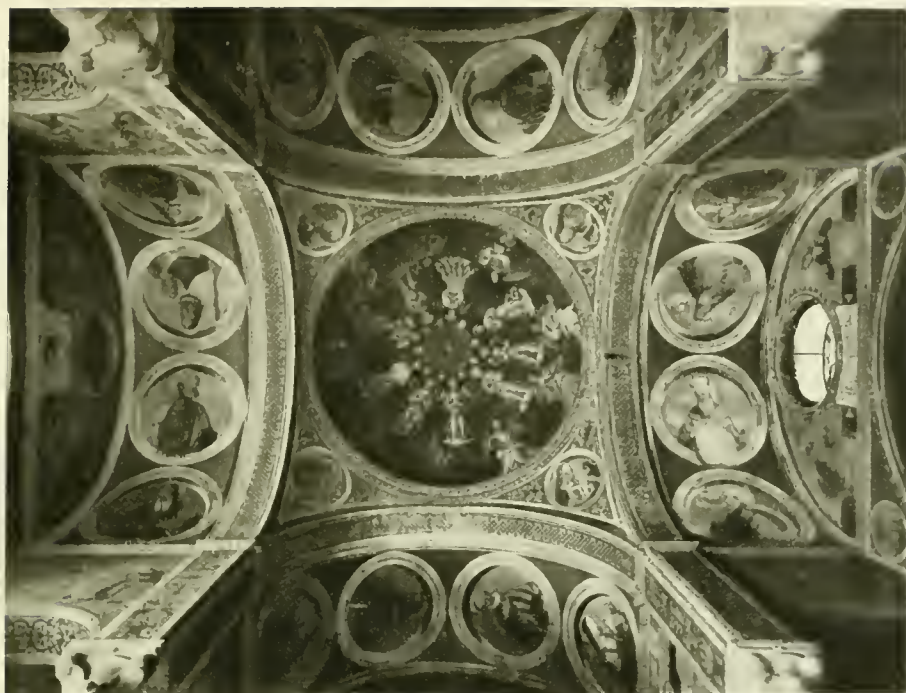



Fig. 151. - La volta dell' oratorio della Pusterla.

con alcune vecchie lapidi del XV secolo su una parete. Un doloroso stato di abbandono incombe su tutto l'edificio, che avrebbe dovuto mostrare a Pavia, con le sue belle linee e le sue magnifiche terrecotte rosseggianti al sole, le meraviglie dell' arte edilizia civile del Quattrocento lombardo. È facile sottoscrivere agli entusiasmi del Meyer che lo considerò un monumento capitale dell'arte di Bramante. Nessun altro edificio privato della nostra regione può meglio suggerire il nome del grande architetto (1).

Ma è a credere tuttavia che l' intervento di Bramante si limitasse al pian terreno che forse il maestro vide sorgere o iniziarsi durante la sua permanenza a Pavia, di che s'è fatto ricordo. È probabile ch' egli avesse dato il disegno dell' in-

Fig. 152. - Il palazzo Carminali Bottigella a Pavia.

tero edificio — sul quale gli storici locali non offrono del resto notizie sicure — ma che, finito il pian terreno secondo l'idea sua, qualche artista del luogo curasse la costruzione del piano superiore, in cui quelle candelabre troppo esuberanti e un po' tozze appartengono al repertorio dei motivi ornamentali dei decoratori lombardi.

Il pian terreno vanta infatti la sapiente distribuzione degli spazi cara al maestro (fig. 153). Le elegantissime lesene, con la loro fine inquadratura, poggiano sopra un'alta base slanciata e vantano capitelli di squisita fattura, di moderato aggetto, del tutto affini a quelli degli edifici sorti sotto gli occhi stessi di Bramante. Il capitello d'angolo mostra la sottostante fascia ornamentale che ritornerà in altri edifici del caposcuola e, con quello stesso motivo a intrecci come un cesto di vimini,

(1) Meyer, op. cit.

Fig. 153. - Bramante. Particolare del piano terreno del palazzo Carminali Bottigella.

nella nota incisione che porta il nome di Bramante. Le decorazioni in cotto del fregio — in cui ricorre un motivo caro all'arte della gentil Rinascenza, le chimere caudate a fogliami reggenti lo stemma a *testa di cavallo* — vantano un'eleganza poche volte raggiunta. Sui piccoli riquadri che dividono le lesene sottostanti dalle candelabre superiori si profilano teste incoronate di imperatori romani tolte a medaglie e a gemme antiche. I tre elementi della fascia, l'architrave, il fregio, la cornice, non potrebbero esser meglio profilati nè più saggiamente distribuiti. Ma la misura vien meno nel piano superiore. Le candelabre, riccamente ornate di figurette, di centauri, di chimere, di mascheroncini da cui si staccano, lievi, i festoni hanno rigonfiamenti un po' pesanti e un succedersi di motivi a zone che nuoce all'effetto. Tanta esuberanza ricorda l'Amadeo, il decoratore per eccellenza. E se il motivo ritorna nelle absidi di Santa Maria delle Grazie a Milano — dovuto del resto verosimilmente ai continuatori del maestro urbinate — mostra tuttavia, nel palazzo pavese, minor senso della misura e minor eleganza nei particolari, non esclusa la base delle candelabre che, al contrario, nella chiesa milanese appaiono esili e allungate.

***

Bramante, le feste di corte e Leonardo da Vinci.

Una prova della protezione che, dopo gli importanti lavori eseguiti, Bramante ormai vantava alla corte sforzesca, troviamo da un documento curioso.

Nel maggio dal 1492 si preparava nel Castello di Porta Giovia la solennità — sempre molto festeggiata anche allora — di un battesimo principesco.

Il 15 di quel mese il segretario ducale Bartolomeo Calco scriveva da Milano a Lodovico il Moro — che gli aveva fatto premura *perchè la giornata del baptismo fusse ornata de qualche digno spectaculo* — di aver creduto bene *de mandare per Bramante per avere da luy qualche digna fantasia da mettere in spectaculo.* Ma la mancanza di tempo sufficiente e altre circostanze impedivan di far le cose per bene come Bramante avrebbe voluto: tuttavia l'artista faceva sapere al duca che *lui se sforzerà... darli qalche rappresentatione alla brigata* (1). E la rappresentazione infatti consistè in un *ornamento dell'offerta che gli abitanti alle porte Orientali et Tonsa* fecero in quell'occasione. Forse si trattava di archi trionfali bellamente decorati, secondo una consuetudine allora in voga (2).

Il documento ci apre più che uno spiraglio sull'attività multiforme di Bramante collega degno di Leonardo così nell'ideare una seria opera d'arte, come nell'immaginar geniali rappresentazioni care allo spirito dei dotti e dei raffinati di corte.

Abbiam ricordato i legami artistici che correvano fra Bramante e Leonardo, ambedue novatori audaci, eletti spiriti intraprendenti nell'ambiente artistico un po' chiuso di Lombardia. Che Leonardo de Vinci tenesse in conto l'architetto urbinate e fosse con lui in frequenti rapporti non v'ha dubbio, anche se non bastassero a per-

(1) Arch. di Stato di Milano. Autografi. Pittori. *Bramante da Urbino.*
(2) M. Caffi (in *Arch. St. Italiano* Serie III. P. I. 1871, pag. 325 e segg.).

suadercene la comunanza del lavoro e del mecenate. Gli stessi manoscritti vinciani ci ricordano quei rapporti: son accenni fugaci ma sufficienti. L'uno si riferisce a opere di pittura: *gruppi di Bramante* (verisimilmente i noti intrecci che comunemente vengon detti vinciani), un secondo agli *edifizî di Bramante*, un terzo a una conversazione ch'era certo corsa fra i due: *modo del ponte levatoio che mi mostrò Donnino*, e *perchè C D spingono in basso*. I rapporti fra i disegni architettonici di Leonardo e le opere di Bramante furon studiati dal Geymüller egregiamente, mostrando la lor comune conclusione: cioè che qualunque Duomo, per produrre il maggior effetto possibile, deve sorgere dal centro di una croce greca o dal centro di una struttura il piano della quale abbia molta affinità simmetrica col circolo, che è il centro di tutto il piano dell'edificio (1).

* * *

La "ponticella di Lodovico il Moro".

L'intervento di Bramante nella costruzione del Castello di Porta Giovia è ammesso dal Cesariano e dall'anonimo Morelliano. Il primo, nel suo bizzarro commento a Vitruvio stampato a Como nel 1521, ricordava infatti « le ponticelle che sono in la via coperta di la nostra arce de Jove in Milano et maxime quello che fece fare Bramante Urbinate, mio praeceptore, quale si traiice de lo moeniano muro de la propria arce ultra le aquose fosse ad lo cripto itinere »; dal che pare che la ponticella in questione debba esser precisamente quella, anni sono restaurata, che porta il nome di « ponticella di Lodovico il Moro » (fig. Vol. I. pag. 319) e che appunto dal muro del castello in corrispondenza alla torre della corte ducale passando su « le aquose fosse » del canale interno comunicava con la via nascosta dalla grande cinta esteriore, « lo cripto itinere » oltre il quale correva il fossato esterno. L'identificazione tuttavia non sembra del tutto accordarsi con quanto ricordava l'anonimo Morelliano del Castello di Porta Giovia; « ivi la strada subterranea dalle mura della Rocca insino alla controscarpa e più oltra sotto il fosso, fu fatta fare dal signor Lodovico a Bramante architetto. » Il Geymüller riconobbe in quella ponticella l'opera di Bramante; e il Beltrami che da principio (2) non pareva dello stesso parere notando come l'opinione del Geymüller non poteva presentarsi che come una semplice induzione, visto che l'identificazione del luogo non era del tutto persuasiva, s'è convinto poi, in seguito a indagini compiute più tardi nella ponticella e nella parete di fondo del suo loggiato, che il Geymüller avesse colpito nel vero. Il carattere delle profilature delle tre porte in laterizio venute in luce scrostando la parete di fondo del loggiato nella ponticella e quella loro caratteristica disposizione del risvolto per modo da formare zoccolo sembrarono a lui « indizi sufficienti per riconoscervi l'opera di un'artista che non doveva essere fra coloro che nel Castello si attardavano nelle tradizioni medioevali, e tanto meno poteva trattarsi dell'ingegnere militare Ambrogio Ferrario »; quell'artista, in base alla testimonianza del Cesariano, non può essere

(1) E. Solmi. *Leonardo*. Firenze, Barbera 1900, pag. 78.
(2) L. Beltrami. *Il castello di Milano*, ecc. Milano, Hoepli, 1894.

che Bramante. Tale persuasione gli sembrò rafforzata dalla presenza del fregio apparso sotto le imbiancature e l'intonaco: fregio che avrebbe stretta relazione con le ornamentazioni architettoniche presso le figure dei maestri d'arme oggi a Brera (1). Ora, pur concedendo il dovuto peso alle considerazioni esposte, ci convien dire che esse non sembrano sufficienti per togliere qualunque dubbio nella questione. Come il carattere della profilatura di quelle tre porte e il relativo risvolto in basso sembran piuttosto rientrare fra quelli comuni a gran parte dell'arte della Rinascenza che aveva già nel 1495 — quando il Ferrario stava cercando colonne adatte per formare quel portichetto — proseliti numerosi e valorosi in Lombardia, come si vedrà, così

Fig. 154. - Avanzi dell'arco della pusterla di Lodovico il Moro. - Museo Archeologico.

quel fregio non sembra presentare una stretta relazione con gli analoghi, che in fondo si riducono a uno, sotto una delle due figure intere degli uomini d'arme di Brera. Quest'ultimo fregio è composto con qualche monotonia e, secondo un uso comune, a palmette alternativamente voltate in su e in giù, mentre quello che sovrasta la decorazione *a quadronzini* verso nord-est della Ponticella mostra ampie volute e girate di tipo più frequente negli inizi del cinquecento e una fila di targhette nei vani maggiori. Nè la loggetta architravata — motivo che invano si cercherebbe nelle costruzioni di Bramante — nè le porte d'accesso con frontone triangolare non proprie all'artista sembran fatte per dar valore a un'attribuzione la quale, a parer nostro, deve ancora ritenersi come una semplice induzione.

(1) L. BELTRAMI. *Bramante e la Ponticella di Lodovico il Moro nel castello di Milano.* 1903.

Della possibilità dell'intervento di Bramante nella decorazione della sala delle Asse s'è visto a suo tempo, e ne riparleremo ricordando l'opera di Leonardo.

Nel Museo Archeologico di Milano si conservan pochi avanzi decorativi (fig. 154) che si ritiene facesser parte della demolita pusterla di Lodovico il Moro, che sorgeva a Milano lungo le mura della città. Nel 1496 il Duca aveva fatto riattare quella pusterla che infatti presentava a ricordo del principe, la pigna sforzesca in uno de' suoi frammenti. Coi quali l'arco che, a pezzi, era stato accolto nella Villa Reale di Monza, è stato recentemente ricomposto, nel Museo Archeologico; vi manca soltanto la chiave d'arco. Lo stile degli eleganti capitelli e dei rosoni ricorda ancora l'arte di Bramante. Nulla di più naturale che il Moro si fosse valso dell'opera del maestro favorito anche nel rimodernare le pusterle della città. Pei frequenti lavori compiuti nell'ultimo ventennio del Quattrocento alle mura e alle porte di Milano, di che è ricordo nelle carte d'archivio, non ci son noti gli ingegneri che vi si applicarono. Ma è ben probabile che Bramante — ingegnere ducale per lungo tempo — fosse fra quelli e che la Porta Lodovica, a giudicar dalle forme decorative, sorgesse sotto la sua direzione. In confronto alle altre pusterle della città, di che s'è parlato nel precedente volume (fig. Vol. I, pag. 68-70), quella porta vantava certo eleganze speciali.

* * *

La Canonica di Sant'Ambrogio.

Un'opera grandiosa alla quale son legati i nomi di Bramante e di Lodovico il Moro è la Canonica di Sant'Ambrogio a Milano.

Ci convien parlarne prima dell'altra costruzione di Bramante, la chiesa di Santa Maria delle Grazie, perchè il più antico documento che ricorda l'architetto in relazione alla Canonica è precedente.

Rifarne la storia in base a documenti noti e ad altri fin qui ignoti perchè recentemente scoperti è anche questa volta necessario prima di procedere all'esame di quell'insieme attraente e suggestivo di costruzioni rappresentato dalla Canonica, dai chiostri, dalle cappelle nella chiesa, intorno alle quali s'è preferito finora piuttosto ripetere le frasi dei primi illustratori che farne oggetto di esame storico e critico.

Fin dall'inizio del Quattrocento, in quel luogo — sacro alla pietà e ai ricordi provocati dalla famosa vicina chiesa di Sant'Ambrogio — che apparteneva all'ordine dei Benedettini, decaduto per le sregolatezze dei costumi, i Commendatori avevan preso il posto degli abati inetti.

Nel 1492 l'abazia di Sant'Ambrogio era stata concessa al cardinale Ascanio Sforza, fratello del Moro, il quale assegnò ai monaci cistercensi, con laute prebende, l'annesso monastero. Con quel fasto che la famiglia sforzesca soleva imprimere ad ogni sua affermazione, Lodovico il Moro, interessandosi alla ricostruzione del convento perchè i locali per l'addietro goduti dai monaci Benedettini erano in cattive condizioni, incominciò col provvedere alla costruzione della Canonica, cioè dell'edificio di spettanza del clero che aveva cura del tempio (1).

(1) C. Casati. *I capi d'arte di Bramante da Urbino nel Milanese.* Milano 1870.

L'intenzione di Lodovico era di costrurre il solo lato della Canonica ch'è tuttora in piedi, incompleto, lasciando che il figlio e successore nella signoria pensasse al resto. Così si spiega l'iscrizione che si legge presso i ritratti del Moro e di Beatrice, scolpiti ai lati della porta che, dal loggiato, dà accesso al tempio:

HAEC TIBI INCEPI: DA NVNC PATRIS
FILIO INCEPTV PERFICERE.

La caduta della signoria del principe fastoso fece rimanere incompleta la parte destinata ai Canonici mentre la ricostruzione del vicino chiostro doveva spettare al cardinale Ascanio, che vi dedicò infatti gran parte delle rendite della sua abazia.

Poetico ricordo del luogo, dell'architetto e dei mecenati costruttori ci ha lasciato un contemporaneo, Gaspare Visconti, nel suo poema stampato a Milano nel 1495 (1). Premesse le lodi di Bramante e detto che più presto si sarebber potute ricordare tutte le meraviglie della natura

Et numerar nel ciel l'anime sante
Che dir le cognition ch a in se Bramante

il poeta si rivolge al Moro

A te mio Duca celebrando Moro
Non mai mancha desio di eterna fama:
Da poi che vachi al gubernal lavoro
De tutta Europa che ti honora e t ama

e lo loda chè, a Sant'Ambrogio,

Cerchi de rinovar l'anticho chiostro
Che poco men quasi e caduto in terra
Et per farlo più degno et honorato
L'impresa hai dato al ingegner prefato

talchè

Bramante ha cominciato il fondamento
D'una parte del nobile edifitio.

I versi non brillano certo di peregrina bellezza, ma in compenso son preziosi per noi.

L'intervento di Bramante quale ideatore della ricostruzione dell'*antico chiostro*, come — da altre notizie — della Canonica, è dunque indiscutibile. Ma v'è di più: vi sono i conti della fabbrica.

Ai pochi accenni documentati relativi alla costruzione riferiti dal Casati, in appendice alla sua sconclusionata storia dell'attività di Bramante in Lombardia, possiamo aggiungerne altri attinti direttamente dai vecchi libri di conti riapparsi testè in luce

(1) *I due amanti Paulo e Daria*, lib. I.

presso l'Archivio della Canonica (1). Le scoperte son state così abbondanti che ci permettono non solo di completare per primi la storia delle vicende edilizie della Canonica dovuta a Bramante, ma ci rivelano i nomi dei modesti ma valenti esecutori dell'opera sua bella e persino dei modellatori degli squisiti capitelli, delle cornici, delle elegantissime chiavi d'arco a figure. Vedremo in seguito le vicende della costruzione dei cortili nel chiostro.

Per fortuna nostra i *conti della fabrica della Canonica cioè del Claustro nuovo al tempo del Duca Lodovico* eran tenuti da un ordinatissimo amministratore, il canonico Gentilino del Mayno. Il buon prelato, co' suoi ricordi scritti in questi preziosi libriccini di spese, ha eretto, senza avvedersene, il più bel monumento alla memoria dell'artista e del mecenate.

Spigoliamo da essi quanto serve a rifare la storia della costruzione.

Innanzi tutto noi vi troviam ricordate le oblazioni dei fedeli per incominciare la fabbrica della Canonica. Fra *li dinari ricevuti* dal canonico troviam subito 9 ducati d'oro dell'arcivescovo di Milano sotto la data 24 dicembre 1492. Frequenti e importanti sono le elargizioni di Lodovico il Moro. E subito, al foglio 3 *retto*, è notata la spesa *per fare butare zosse* (giù) *una parte de la canonica sive de lo ingiostro* (chiostro) *in Sancto Ambrosio* cui segue quella *pro cartonis quattuor pro uno modello pro claustro cum certis columnis et archis et cornixa.* Che il modello si riferisse precisamente alla « canonica » — che doveva aver forma quadrangolare — e non al vicino convento, ci assicurano e il titolo su riferito e le indicazioni che seguono. Le carte riferentisi invece alla fabbrica del convento e de' suoi chiostri eran tenute dai monaci e, insieme ai disegni che fra poco ricorderemo, passaron poi, per effetto delle soppressioni, presso l'Archivio pubblico, oggi di Stato, mentre quelle che stiamo ora esaminando furon conservate presso i Canonici. Le due amministrazioni restaron sempre nettamente divise.

Particolarmente prezioso è un ricordo a fol. 46: *Nota como die 19 septembris* (1492) *clarissimo Ill.*[mo] *Ludovico ch'el venne quì in canonica et ordinò in presentia del Capitolo che magistro Bramante designasse et imaginasse* (si noti la insistenza dell'annotatore) *questa canonica como li pareva a luye* (a lui) *et luye fece lo dessegnio.* La notizia non potrebbe essere più esplicita.

Ma precedente a quella di pochi giorni è un'altra, dell'11 settembre, riferita già dal Casati e ch'è a fronte di una cancellatura nel libro: *non aver loco questo mercato perchè fu fatto mutazione del claustro como ordinò Bramante*, che si collega precisamente con quella del 19 dello stesso mese, se si intende nel senso che quel certo contratto precedente non poteva aver più luogo in seguito alla *mutazione*, cioè al rimodernamento della Canonica, di che il Del Maino — ancor prima della seduta ch'ebbe luogo alla presenza del duca e dell'artista in Sant'Ambrogio — era già informato. Fu appunto in seguito alla « mutazione » voluta che si dovette abbattere la fabbrica antica. Anzi fin dal febbraio di quell'anno dovevano già esser corsi rap-

(1) Ci professiamo grati al dott. Giorgio Nicodemi che, con pazienza e dottrina, intraprese nell'Archivio dei Canonici di Sant'Ambrogio ricerche sistematiche che valsero a completarne altre da noi eseguitevi (quando pareva, sul luogo, che non si conoscesse l'esistenza dei registri della fabbrica del tempo di Bramante da noi invano richiesti) e che mise a nostra disposizione il frutto dei suoi spogli d'archivio. Egli ci assicura che al presente non si son rintracciati altri libri di spese e documenti relativi alla fabbrica.

porti preliminari fra il Capitolo e l'architetto urbinate e fin da allora verosimilmente — pur senza aver fatto conoscere il suo progetto — Bramante doveva avere assunta la direzione dei lavori generali di rinnovazione dell'edificio, a giudicare da un pagamento fatto il 17 febbraio 1492 *a uno certo iovene a nome de magistro Bramante* (1).

I lavori — tanta era la buona volontà del committente principesco — incominciaron subito. *Item nota* — continua pochi giorni dopo il libercolo nella sua piccola prosa inceppata e inelegante ma suggestiva — *como die 23 septembris domino Ambrosio di fare me dite licentia che facesse lavorare in el claustro e che me facesse avere i 2000 ducati da lo Ill.mo sere Ludovico presente magistro Bramante, domino presbitero Martino de Vonetis, Joanni Petri de Furiani et il spectabile fratello che facesse fare il muro che guarda verso San Francesco zove* (cioè) *quello che l a domandato per una bella fazada e che facesse lavorare per fino durava le suprascritte 2000 in questa fazada.* Il progetto di questa *bella fazada* non fu attuato perchè il denaro, abbondante da principio, venne meno più tardi — caduto il Moro — insieme con la fede e col sentimento d'arte.

Bramante, dopo aver eseguito il disegno della nuova Canonica, sul quale era stato fatto il modello in cartone riproducente — come s'è visto — anche le colonne, gli archi e le cornici, affidò l'esecuzione dell'opera a *magistro* Giacomo Solari e a *magistro* Cristoforo Negri. I due eseguivan la fabbrica forse anche come imprenditori — l'uso era già comune allora — e secondo contratti stesi con Gentilino del Maino, il quale redigeva gli atti, teneva i conti con gli operai, e persino teneva nota *de la calzina ducale* che un *domino Lanfranco soprastante sopra la calzina a la sostra del Castello* veniva fornendo via via. La misura e la stima dei lavori — il collaudo, per dirla con termine moderno — venivan fatte da maestro Giovanni da Busto, *ducale inzignero electo per magistro Bramante ducale inzignero.* In calce a un foglio volante di conti si legge: *Bramante m. p.* (manu propria) *subscripsi.*

I lavori proseguono con alacrità. Giacomo Solari (altra volta detto de Sore) e Cristoforo Negri sorvegliano, dirigono i muratori, ritiran *miara de prede* e le mettono in opera; la fabbrica si eleva già maestosa. Poco dopo son chiamati anche altri *maestri* alla grande opera: un maestro Paolino e un Giovanni Battista fratelli *de Mondii*, altra volta detti da Mandello. Nel marzo del 1494 si mettono a posto *architravi, cornixoni* e *quadri;* il Negri e il suo collega s'impegnano con Gentilino del Maino a fornir le colonne sulla *mesura ha dato fora m.ro Bramante;* il 14 aprile dello stesso anno si fa contratto con m.ro Brunoro da Missaglia per l'esecuzione e la consegna di due pilastri in quattro pezzi di marmo bastardo e per due capitelli dello stesso marmo, nonchè pel *fornimento* di sei colonne uguali ad altre date in precedenza, pur di marmo bastardo, e per architravi, cornicioni, ecc. Ma i pilastri — evidentemente quelli dell'arco maggiore, per il quale altre spese ricordano l'acquisto delle pietre d'Angera — non son messi a posto che più tardi, nel giugno del 1496, come ci assicura la testimonianza precisa dei libri di spese. Un altro pagamento a *magistro Cristoforo de Nigris et magistro Jacobo de Solario sociis* nel marzo del 1495 per l'esecuzione e *fulcimento* di colonne ci dà la prova che anch'essi erano intenti a lavori di scalpello. Prezioso è poi un pagamento del 15 marzo del 1494 a Biagio da Vairone *per cartozi 6 fati a fegure;* nei quali è facile vedere le leggiadre cartelle o chiavi d'arco a figurette di putti in atto di suonare. L'artista era già noto per aver collaborato alla decorazione della fronte della

(1) Casati, op. cit., pag. 107.

Certosa di Pavia e all'esecuzione dei bassorilievi a lato di quell'altar maggiore e di opere varie nel Duomo di Milano. Di quando in quando la chiesa o la Canonica s'andavan arricchendo anche di opere di pittura: così nell'ottobre del 1492 il Capitolo commetteva a un Giovanni Antonio da Cantù di dipingere *una nostra dona con il fiolo in brazo e tanto bella et bona al pretio de ducati 4;* e allo stesso Bramante di dipingere una figura della Vergine nella vicina chiesa di San Clemente — demolita in seguito — per la quale il diligente canonico del Maino aveva a pagargli a parte il prezioso colore azzurro. Inutile è aggiungere che le nostre ricerche per rintracciare l'uno e l'altro dipinto sul luogo e nei dintorni non approdarono a nulla.

Fig. 155. - Bramante. Cappelletta del Battistero in Sant'Ambrogio, nello stato attuale.

I lavori non si limitarono all'esterno. Un registro di spese per gli anni 1497-1498 ricorda — troppo sommariamente tuttavia — ch'era stata costrutta proprio allora una cappella in Sant'Ambrogio. E poichè altrove è detto ch'essa confinava col campanile, è a concluderne che si tratti dell'attuale cappella del Battistero, la prima della navata di sinistra, ch'è precisamente la sola, dal lato dei Canonici, che abbia forme del Rinascimento e bramantesche. Così che, tenuto conto del fatto che essa sorse quando Bramante ideava quei vari lavori che i Canonici facevano eseguire, vien naturale attribuirne a lui stesso il progetto. È quadrangolare, a semplici arcate a muro e con tiburio poligonale al sommo; ma fu manomessa e decorata più tardi.

Dopo quei primi anni di lavoro alacre e fecondo l'opera, non si sa perchè, procedette a rilento. Nel giugno del 1499 Lodovico il Moro aveva a lamentarsene, nonostante ch'egli avesse assegnato alla fabbrica un forte assegno. Tuttavia, proprio allora, Bramante, insieme a Lodovico Ponzone nominato dal duca a soprastante ai lavori, dava incarico ai fratelli Paolino e Battista da Mandello di eseguire undici colonne di sarizo coi loro capitelli, che avevano a essere in marmo di Omegna. Nel portico i capitelli sarebbero stati uguali — è detto nel documento — a quelli delle antiche colonne nella chiesa di Santa Maria Greca. Tre di quelle colonne dovevano essere *laboratas ad tronconos*, destinate a collegarsi a un secondo lato del portico facente angolo con quello già innalzato: ogni colonna d'angolo, a protuberanze nodose, avrebbe servito anche per la nuova tratta, che non fu mai innalzata perchè le successive vicende politiche lo impedirono (1). Nel 1566, in occasione della visita alla Canonica fatta da San Carlo, si vedevano ancora quattro colonne, oltre quelle del lato arrivato fino a noi, erette e cinque giacenti al suolo; una decima si era spezzata. Eran stati alienati quattro capi-

(1) G. Biscaro. *Le colonne del portico di Bramante nella Canonica di S. Ambrogio* (in *Arch. St. Lomb.* 1910, pag. 226).

telli per 20 scudi. Nonostante le disposizioni date dall'arcivescovo, poco dopo furon vendute anche le colonne non in opera e i capitelli, rinunciandosi così definitivamente al progetto di completare l'edificio. Le sostruzioni delle colonne e della parte dell'edificio non più costrutta furon rinvenute in occasione dei non lontani restauri intrapresi dall'architetto Landriani. È tradizione, fra i Canonici del luogo, che alcune delle colonne levate allora o che rimasero giacenti in terra qualche tempo, siano state adoperate per ornare il bel cortile del già « casino dei nobili, » poi casa Basevi e in seguito dei conti Fiorenza in via Giuseppe Verdi (n.i 2 e 4). Ma le dieciotto colonne murate che ivi reggono archi bellamente profilati, se presentano squisiti capitelli con targhe araldiche (fra cui la serpe sforzesca, l'aquila ad ali aperte, le « pale » dei Trivulzio) che potrebbero far pensare ai nomi delle famiglie che concorsero al lavoro della Canonica, non hanno però altri rapporti con il portico ideato da Bramante. Lo stesso dicasi delle colonne e dei bei capitelli quattrocenteschi di un secondo cortile e di un locale a terreno — ora manomesso — nello stesso luogo. Nel cortile di via Giuseppe Verdi le colonne son provviste di alte basi ornate di circoli e di rombi che non figurano nella Canonica, i capitelli mancano del pulvino caro a Bramante e le chiavi d'arco son più modestamente foggiate a foglie.

Sembra che nel primo decennio del cinquecento l'attività si svolgesse piuttosto nel vicino monastero. Finiti o condotti a buon punto quelli, vi fu una ripresa di lavori nella Canonica bramantesca. Nel 1512 — lo rileviamo ancora dai registri — fu fatta una *porta nova de la gicsa de Santo Ambrosio verso la canonica*, vi fu posto un architrave di sarizzo, furon collocati pilastri nuovi a lato della porta ch'era provvista di cornicione, di medaglioni, di fregi. L'eseguì anche questa volta Paolo da Mandello *con sui lavoranti. Bernardino Bergognone, dipinctore*, vi mise le lettere d'oro dell'iscrizione sull'architrave. La notizia dell'altro suo compito di *dare el negro ale prede et dipingere circa al Santo Ambrosio* trova un commento nell'altra di quello stesso anno, e precisamente del 6 dicembre, che ci assicura che fu collocata *la imagine del Signore Ludovico sopra la porta de la gicsa al alto avante alla imagine de Sancto Ambrosio* (1). La porta ricordata era certamente quella che dà accesso alla chiesa dal portico bramantesco in corrispondenza al grande arco e che era dunque ornata di pietre, di un'iscrizione e sormontata dall'immagine del santo protettore, dipinta da Bernardino, il fratello del grande e dolce Ambrogio da Fossano. Quella porta fu sostituita più tardi dall'attuale barocca, attribuita al Richino, che lasciò sul posto, adattandovi le nuove lesene, le antiche basi ben profilate a reggere le due lesene laterali: basi di pietra scura come le vicine più antiche e nelle quali è ancora una purezza di profilature che ricorda l'arte del maestro di Urbino.

Ora è a credere che, in occasione di quei lavori del 1512, il grande arco centrale del portico fosse già costrutto quale arrivò fino a noi prima del restauro del Landriani: la porta nuova, o nuovamente decorata in quell'anno, completava così almeno quella parte di lavori già ideati da Bramante che si ritennero indispensabili. Quando il Richino decorò la porta secondo i gusti del suo tempo, il busto di Lodovico il Moro fu levato dal fastigio dell'accesso e incastrato nel muro, a lato della nuova porta, dove si trova tuttora; dal lato opposto è il busto di Beatrice che appare coevo. Dell'immagine del santo protettore non sapremmo dire la fine.

(1) Archivio dei Canonici. Libro di spese 1511-1512, c. 168, v.° e 169, v.°, 6 dicembre 1512.

Fig. 156. - La Canonica di Sant'Ambrogio in costruzione.
Miniatura nel poema di G. Visconti - Gabinetto delle stampe. Berlino.

S'è visto l'accenno documentato alla *mutazione* della Canonica voluta da Bramante. Non siam del parere di chi credette che quella mutazione consistesse nel cambiamento portato alla grande arcata centrale, che avrebbe rappresentato così un partito architettonico adottato nel corso della costruzione. Tenuto conto del fatto che le colonne attigue ai pilastri del grande arco non si collegano intimamente con la struttura di questo arco, se ne concluse che l'arcone centrale dev' esser stato introdotto nel motivo del portico quando già si era per lo meno tracciato tutto lo scomparto delle dodici arcate che ne costituivano un lato. Si dovrebbe appunto in parte a tal mutamento e alla conseguente diversità di materiale impiegato nei grandi pilastri

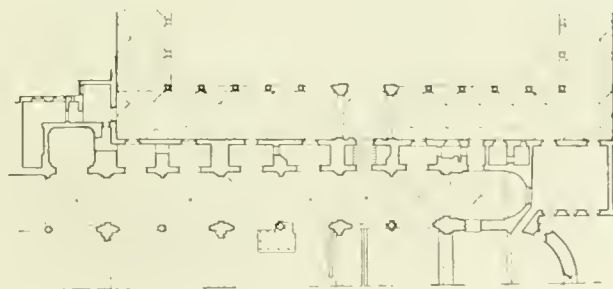



Fig. 157. - Planimetria di un lato della Canonica.

dell' arco centrale se questa parte dell' edificio soffrì di speciale deterioramento, in seguito al quale furon necessari restauri radicali, sostituendo nel rifacimento dei pilastri all'antico marmo di Musso, che fece cattiva prova, l'attuale marmo bianco di Val Strona usato con « una più logica ed accurata disposizione dei pezzi di marmo componenti i pilastri » (1). Le notizie che abbiam riferito provano un metodo prestabilito e una continuità nei lavori, eseguiti costantemente all'unissono con Bramante del quale l'autorità e la direzione eran state imposte dal Duca al Capitolo. È un prezioso documento, una miniatura nell' esemplare quattrocentesco del poema di Gaspare Visconti (dove si parla, come vedemmo, con gran lodi a Bramante, dei lavori del Sant'Ambrogio), ch'è nella Biblioteca di Berlino, ci mostra precisamente

(1) L. B. *Il restauro del portico della canonica... di S. Ambrogio* (in *Edilizia moderna*. Agosto 1892).

l'arcone già in piedi (fig. 156). Vedremo fra breve che pensare di quel difettoso collegamento fra le colonne e i pilastri dell'arcone centrale.

Un acuto e rigoroso illustratore dell'arte bramantesca, il barone di Geymüller, scrisse il più bell'elogio che far si potesse alla Canonica bramantesca: « La beauté des proportions, les sailles et les mouvements des profils, le dessin des chapiteaux ainsi que leur exécution sont d'un perfection telle, qu'il nous semble que Bramante lui même ne pouvait plus dépasser les qualités tout à fait hors ligne qu'il nous montre dans la Canonica de S. Ambroise » (1) Egli ne lodò la delicata policromia ottenuta con l'uso del marmo granito di varie gradazioni di tinte, l'originalità delle due colonne

Fig. 158. - Bramante. La Canonica di Sant'Ambrogio.

estreme e delle due addossate all'arcone centrale foggiate a tronchi d'albero con numerose protuberanze lungo il fusto (fig. 158-175). Il Geymuller notò l'affinità di queste curiose colonne con le corrispondenti in certe opere gotiche del Nord eseguite verso la stessa epoca. Ma già nel *Trattato di architettura* del Filarete — scritto fra il 1460 e il 1464 e che, nonostante le sue bizzarrie, provocate da una fantasia senza freno, piace oggi meglio di quello più sapiente ma freddo di Leon Battista Alberti — e che Bramante dovette conoscere e consultare anche perchè l'artista fiorentino vi mostra il prodotto degli studi fatti sui monumenti dell'antica Roma, non mancano accenni alle origini naturali della colonna come mezzo meccanico di

(1) *Les projets primitifs*, cit.

costruzione (1). Se crediamo poi a una figura del manoscritto di fra Luca Pacioli, in quelle colonne a tronchi d'alberi sarebbe un'allusione a una delle imprese araldiche cara a Lodovico il Moro, che ad essa rimase fedele ricordandola nei grandi lavori di rimodernamento della città.

Fig. 159. - Completamento ideale di un lato della Canonica.

Se non mancano, nelle linee purissime del portico della Canonica, i rapporti con le costruzioni del Brunellesco a Firenze notati dal Meyer, è però indubitabile che Bramante si attenne qui sicuramente ai dettami del maestro ch'egli mostra di seguir spesso di preferenza: Luciano di Vrana. I rapporti fra questo portico milanese (anche negli accenni del piano superiore non compiuto) e il leggiadro cortile del palazzo ducale di Urbino (fig. 160) son così evidenti, che non occorre ricercare a Firenze un esempio ch'egli per tanti anni aveva avuto sott'occhio in patria. Il cortile urbinate, è noto, presenta una elegante distribuzione a logge al pian terreno e a finestre architravate al piano superiore, divise fra loro da lesene impostate su un architrave purissimo ricorrente tutt'intorno e reggenti una larga severa cornice. Nel cortile — ideato certo di forma quadrata — della Canonica, Bramante progettò lo stesso partito architettonico: e se, al disopra degli archi, la parete è rimasta grezza per la sospensione dei lavori, questi tuttavia non furon sospesi tanto presto da non lasciarci intravvedere, nei mattoni sporgenti su cui dovevan far presa i rivestimenti in marmo, una cornice ricorrente su gli archi e le lesene in corrispondenza alle colonne sottostanti. Gli archi tondi a muro profilati sulle finestre moderne fecer credere al Seidlitz che esse dovessero esser voltate ad arco. Ma un tal motivo — che avrebbe significato una concessione all'arte locale precedente — non è affatto bramantesco e invano lo si cercherebbe nelle opere sue accertate. È evidente invece che gli archi scemi che sembrarono al Seidlitz quelli delle finestre progettate da Bramante, così bassi quali ci si presentano non posson essere che semplici archi di scarico o *piattabande*, come sono chiamati in Lombardia: destinati a rafforzare

Fig. 160. - Cortile del palazzo ducale di Urbino che ispirò a Bramante la Canonica.

(1) M. Lazzaroni e A. Muñoz. *Filarete*. Roma, Modes, 1908, fig. 1 della Tav. 4 a illustrazione del *Trattato*.

il muro soprastante e ad equilibrarlo col vuoto sottostante delle finestre; piattabande che attendevan di venir poi coperte dal rivestimento d'intonaco o di marmi.

Le finestre erano verosimilmente architravate, provviste di timpano piuttosto acuto, secondo il gusto del momento (più tardi s'abbassaron sempre più), come quelle nei contrafforti della parte posteriore in S. Maria delle Grazie e, più tardi, per opera di un seguace, nella porta dell'edicola trivulziana dinnanzi a San Nazaro e nelle finestre

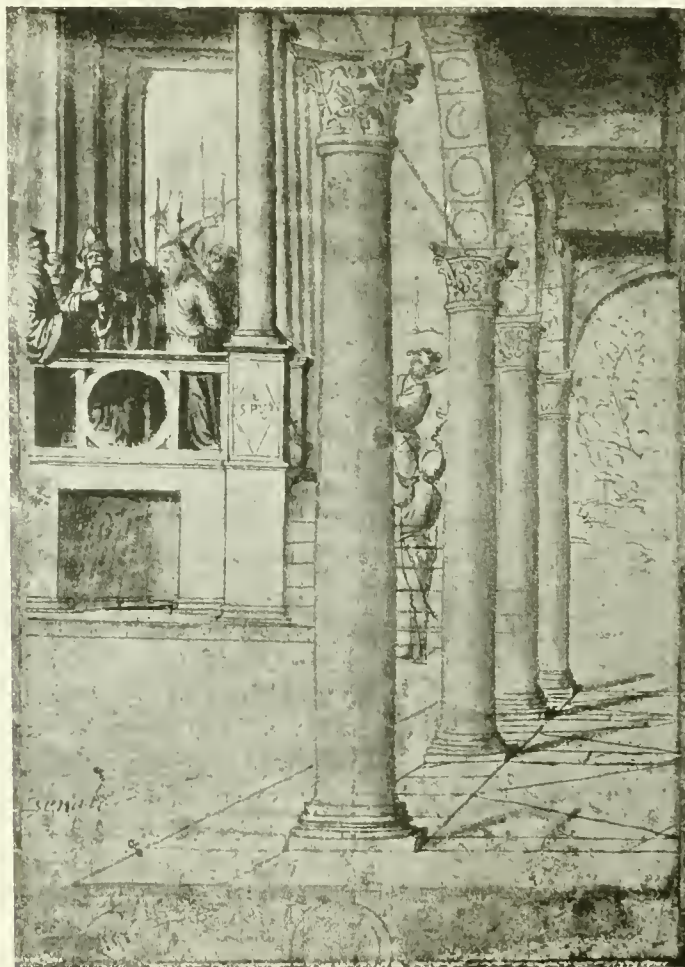



Fig. 161. - Scuola milanese. Disegno ispirato dalla Canonica (?). British Museum.

superiori. Un nostro schizzo mostra, quale a un dipresso, avrebbe potuto esser l'edificio se fosse stato compiuto (fig. 159).

Persino i capitelli (fig. 164-174) ricordan da vicino — nella Canonica — quelli delle colonne del cortile urbinate, con gli stessi giri di foglie d'acanto, con gli stessi caulicoli molto sporgenti a mo' di ruote, con l'uguale profilo generale nei particolari: ma nella Canonica son provvisti di eleganti stemmetti *a testa di cavallo* e del plinto che accresce snellezza alle linee. La parte veramente originale di Bramante trionfa e s'impone nella maggior eleganza degli archi e delle colonne rese più svelte con

Fig. 162. - Particolare della Canonica.

Fig. 163. - Le volte del portico della Canonica.

Fig. 164-167. - Capitelli della Canonica di Sant'Ambrogio.

Fig. 168-171. - Capitelli della Canonica di Sant'Ambrogio.

Fig. 172-174. - Capitelli della Canonica di Sant'Ambrogio.

Fig. 175. - L'arcone della Canonica.

Fig. 176. - Le « Prigioni » di Brescia.

Fig. 177. - L'arco di Augusto a Rimini.

Fig. 178. - L'arcone in S. Andrea a Mantova
di Leon Battista Alberti.

Costruzioni analoghe all'arcone della Canonica.

Fig. 179. - Il tempio malatestiano a Rimini di L. B. Alberti ispirato all'arco di Augusto.

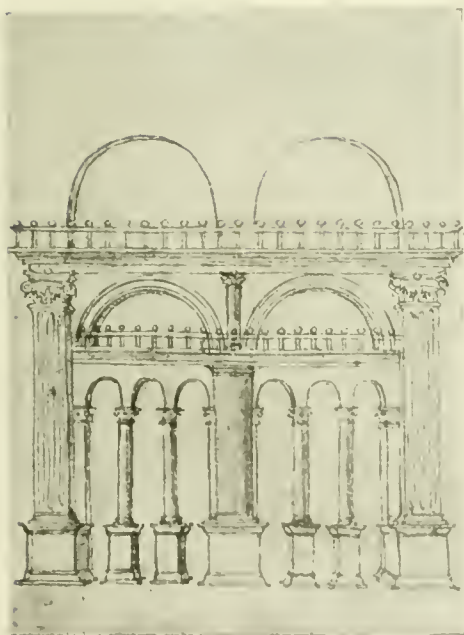



Fig. 180. - Dal *Trattato* del Filarete.

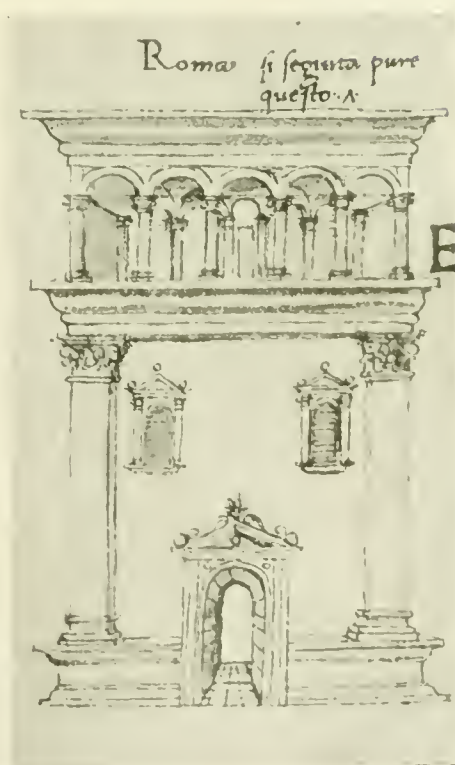



Fig. 181. - Dal *Trattato* del Filarete.

Costruzioni e motivi analoghi all'arcone della Canonica.

l'introduzione del pulvino, nella severa profilatura delle ghiere in cotto, nelle squisite decorazioni a leggera policromia ottenuta con la tinta rossa vivace dei cotti, con quella grigia delle basi piatte delle colonne, con quella che par di bronzo nei capitelli in pietra d'Oira scura e nelle magnifiche chiavi d'arco ornate di leggiadrissimi putti musicanti, e, in fine, in tutto l'insieme del monumento che oggi tuttavia ci appare monco e incompleto (fig. 162 e 163).

Dove il genio dell'artista rivela la nuova via andace sulla quale egli s'era avviato è nell'arcone centrale (fig. 175). A qualcuno — compreso il Meyer — esso sembrò un'aggiunta posteriore. Ma noi, in buona compagnia col Geymüller, la crediamo una geniale disposizione di Bramante stesso e che probabilmente doveva esser ripetuta su tutti quattro i lati del cortile. Vero arco di trionfo, co' suoi due grandi pilastri corinzi scanelati su cui s'imposta l'arco che comprende tutto il piano superiore, esso doveva certamente reggere un fastigio o attico, mentre i due tondi dei peducci si sarebbero verosimilmente ornati dei ritratti di Lodovico e di Beatrice.

Bramante diede una eccellenza originale a questo arco trionfale che corrispondeva all'ingresso laterale del tempio. Ma il motivo era già nell'arte edilizia a lui precedente. L'aveva usato — con grandiosità romana — Leon Battista Alberti (ispirandosi all'arco di Augusto a Rimini, (fig. 177) nella fronte del tempio Malatestiano (fig. 179) e nella facciata della chiesa di Sant'Andrea a Mantova (fig. 178): due costruzioni che sicuramente Bramante conobbe prima di recarsi a Milano. L'idea bizzarramente amalgamata con altre men pure, aveva già avuto il Filarete nel suo *Trattato*, più di una volta (fig. 180 e 181). Il motivo predominante, due grandi lesene che spesso abbracciano due ordini dell'edificio, era già nel repertorio dei motivi cari al Rinascimento italiano: e troverà, nel leggiadro edificio delle Prigioni a Brescia, la sua applicazione più ricca mista di elementi veneti e di lombardi (fig. 176). Il difetto evidente nell'arcone della Canonica, che se facesse parte del progetto di Bramante non parlerebbe troppo in suo favore — il plinto del capitello e quello del pulvino delle due colonne vicine che invadono i grandi pilastri — è a spiegarsi o come una non risolta difficoltà dell'architetto o piuttosto come un prodotto dei lavori fatti durante un'assenza di Bramante attuando, senza la dovuta interpretazione, il suo disegno preparato fin dal 1492. Forse anche quel partito architettonico che a rigidi moderni censori potè sembrare un difetto non doveva sembrar tale allora, poichè ritorna in altri edifici del Rinascimento. Per citare un esempio non lontano, i capitelli del primo arco sul Monte di Pietà in Piazza Vecchia a Brescia invadono precisamente le grandi lesene laterali. Il motivo generale dell'arcone della Canonica appartiene sicuramente al maestro. Egli dovrà svilupparlo più ampiamente nella facciata della chiesa di Abbiategrasso e nel nicchione del cortile del Belvedere in Vaticano.

L'ampiezza degli elementi architettonici, la sapiente suddivisione degli spazi, il ritmo che, per dirla col Meyer, non si può descrivere a parole, permettono di collocare Bramante in primo posto fra gli architetti: talchè il Geymüller arrivò ad asserire come nel disporre le arcate e i loro sostegni egli rivelasse un senso dell'armonia superiore a quello degli antichi architetti romani.

Anche il partito adottato nell'interno del portico è quanto di più squisito un architetto cresciuto alla grande scuola di Brunellesco potesse immaginare. Le volte, ampie, slanciate, si impostano a capitelli pensili cui sovrasta un elemento architettonico che funziona da pulvino provveduto di plinto ampio, elegante fig. (163). Una fascia o trabeazione larga e ben profilata corre lungo la parete all'altezza dei pulvini.

Tavola IV. — Putti musicanti, di Biagio da Vairone, nelle protiridi della Canonica.

I capitelli pensili — che permetton forse di credere che un disegno di tre bei capitelli, ch'è negli Uffizi, abbia servito per questi, (fig. 182) — mostran qua e là qualche traccia delle antiche « pezze » araldiche entro gli stemmetti, non tutti sfuggiti all'opera devastatrice degli iconoclasti del periodo napoleonico: s'intravvedon le aquile ad ali aperte, adottate da quei Canonici, una banda trasversale, qualche frammento di parola qua e là. I sottarchi mostrano, in cotto, le riquadrature adottate già da Brunellesco nelle sue costruzioni ispirandosi agli esempi romani, mentre il sottarco centrale del grande arco si orna di una più esuberante ornamentazione a lacunari e a rose. La sapiente misurata policromia offerta dalle colonne di pietra grigia, dai capitelli di pietra scura d'Oira, che sembran di bronzo, come le protiridi a vivaci puttini musicanti eseguite da Biagio da Vairone (V. tavola IV), dai pulvini di marmo giallognolo, dalle ghiere degli archi in rosso laterizio e che doveva esser certo completata da sapienti applicazioni nel resto dell'edificio, avrebbe impresso a questo elegantissimo fra i monumenti della Rinascenza nostra una signorilità ignota fino allora in Lombardia a edifici d'abitazione.

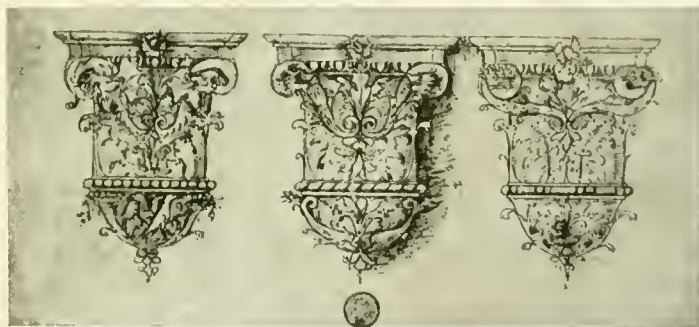



Fig. 182. - Disegni di capitelli pensili per la Canonica di S. Ambrogio (?) Galleria degli Uffizi.

Le fortificazioni di Crevola.

Contemporaneamente ai lavori che abbiamo esaminati, Bramante — attivo e multiforme artista — attendeva ad altre opere per desiderio di Lodovico. Il ducato si estendeva, allora, fino a comprendere la Val d'Ossola, regione importante e oggetto di particolari studi di difesa da parte dei Duchi diretti a ostacolare le frequenti turbolenze locali e le invasioni degli Svizzeri.

La stretta di Crevola, nella gola del fiume Toce, sopra Domodossola, vantava allora una grande importanza strategica per la tranquillità del Ducato, perchè accesso naturale allo stato milanese dall'alto Canton Ticino lungo la Val Formazza che è serrata in quel punto da due alte catene di montagne. Poco sotto Crevola sbocca inoltre la Val Vigezzo, nel cuore della regione ticinese. Fu precisamente per la stretta di Crevola che nell'aprile del 1487 oltre seimila Svizzeri si diressero su Domodossola prendendovi posizione, lottando seriamente col presidio ossolano, saccheggiando i luoghi. Lo scontro decisivo fra essi e gli Sforzeschi fu tale che, a dire del Corio, il Toce si coprì di un ponte di cadaveri e presso il ponte Orco gli Svizzeri dovettero esser schiacciati, più che dalle armi, da valanghe di sassi fatti rotolare dall'alto dai soldati del Duca. L'aspra lotta — così feroce che gli uomini

del luogo infieriron persino sui cadaveri — finì con una gran vittoria delle armi ducali, che fecer largo bottino di cose e gran numero di prigionieri. Se crediamo al Corio perirono ben duemila Svizzeri. Renato Trivulzio, condottiero delle milizie ducali — fratello del celebre Gian Giacomo — scriveva fieramente allo Sforza dal campo d'esser rimasto ferito *da uno schioppo nel solo del pede: ma el piacere che provo nel haver facta questa cosa insieme con questi altri homeni da bene, me ne leva el dolore* (1). Bella figura di soldato questo Trivulzio, che vide la propria fama oscurata da quella grandissima del fratello tentante invano di chiamarlo con sè agli stipendi della Francia contro Lodovico il Moro, al quale si mantenne sempre fedele. Giberto Borromeo, altro fra i condottieri in quella memoranda giornata, ebbe dal Duca l'autorizzazione ad aggiungere alle sue imprese gentilizie *il freno*, a ricordo d'aver saputo frenare la baldanza nemica.

Il Moro stesso volle visitare il luogo della battaglia. Nel maggio di quell'anno si recò in Canton Ticino a esaminar quei castelli e le rocche di Bellinzona, a distribuir denaro alle sue truppe, a ordinar nuovi restauri al castello di Mattarella e rinforzi alle mura del borgo e alle torri di Trontano e di Beura. Ordinò egli tutto un sistema di torri d'osservazione, sopra rupi isolate, per trasmetter rapidamente segnali, così che l'avanzarsi del nemico potesse essere avvertito in men di due ore dall'estremità di Valle Antigorio sino al Lago Maggiore (2); torri che furon quelle di Passo e di Cristo nel comune di Premia, di Randina in quel di Morzio, di Remio presso Crodo, di Monteveglio presso Montecrestese, di Mattarella, di Cardezza, di Pallanzeno, di Megolo, di Cuzzago, di Ornavasso, di Mergozzo, di Fondotoce, fino a quelle di Feriolo e di Baveno sul lago. Con gli Svizzeri fu steso un trattato di pace; ciò che non impedì ch'essi tentassero di nuovo, ma inutilmente, d'invadere l'Ossola più tardi.

È naturale quindi che interessasse molto al Duca di rafforzare quella zona maggiormente esposta così da ordinar tosto valide opere di difesa nella vicina Domodossola agli ingegneri militari del Ducato.

Altre notizie già note ci assicuravano dell'interessamento incessante del Duca anche alla buona conservazione dei ponti, fra gli altri quello detto tuttora *antico* sulla Strona, costruttovi nel 1490 (3). Ma qui abbiam voluto richiamare l'importanza speciale che presentava strategicamente, dopo la battaglia del 1487, il luogo di Crevola per spiegarci la ragione di un viaggio di Bramante sul posto, inviatovi dal Moro e intorno al quale son numerose notizie.

Un Giovanni Battista del Ponte, patrizio ossolano e famigliare del Duca, stava costruendo nel 1493, presso Crevola, un suo edifizio, dal quale il Duca stesso dubitava, da informazioni avute, potesse venir danno alle opere di difesa che Lodovico aveva disposto dopo la battaglia ricordata (4). Per riferire sui lavori che il Da Ponte vi eseguiva il duca, nel giugno dello stesso 1493, inviava colà il nostro Bramante, il quale andò e presentò questa relazione che rimane in originale, scritta calligraficamente

(1) E. Bianchetti. *L'Ossola Inferiore. Notizie storiche e documenti.* Vol. I. Torino, Bocca, 1878, Cap. XV.

(2) *Boll. St. della Svizzera Italiana.* 1908, pag. 43. — Bazetta. *Il castello di Bellinzona* (in *Eco del Gottardo* di Locarno. 1908, n. 94). — Cavalli. *Storia di Val Vigezzo.* III, 388, 401, 403.

(3) L. Beltrami (in *Arch. St. Lomb.* 1889, pag. 410 e seg.).

(4) E. Bianchetti. Op. cit. Vol. I, pag. 410, n. 2.

tutta di suo pugno (fig. 183), com'egli stesso avverte due volte e che ce lo mostra, fra l'altro, calligrafo se non letterato, non disprezzabile :

Mccccl.xxxxiij Die xxviiij° Junij,

Jo Bramante de Urbino Ducale Inginiero De Commissione Ducale me son transferito ad Ossula per videre et dilligentemente considerare se lo hedifitio qual di nouo Messer Zoan Baptista da Ponte fa hedificare al ponte da Crevola potria dar nocumento in alchuno modo al stato. Et perche più fidelmente puossa far la Rellatione ho voluto havere li homini d essa valle: et certi soldati experti ne l arte militaria insieme con mecho ad vider dicto hedifitio. Quali havendo con maturità ventilata la cossa tutti venerono in una medesma sententia. Rimouendo omne cavilatione se puotesse opponere (quale saria frivola) che dicto edifitio non potria r[eu]sire in alchuno nocumento al stato. Et così io Refferischo essere: Agion[gen]deli che più presto puotria giouare cha nocere. Et in fede di questo me son sottoscripto di man propria:

Bramante mano
propia ho sotto scritto (1).

Il Da Ponte, impressionato dal sopraluogo fatto da Bramante e dalle disposizioni ducali, sospese i lavori. Ma dovette esser subito edotto della relazione a lui favorevole perchè poco dopo, il 22 luglio, dichiarava d'esser disposto a continuare la fabrica, che sarebbe tornata piuttosto di vantaggio che di danno alle condizioni di sicurezza del luogo. Il giorno dopo Bartolomeo Calco comunicava al Moro le intenzioni del Da Ponte e, aggiungendo che sapeva che il Duca s'era rivolto a Bramante, chiedeva come regolarsi. Il 26 dello stesso mese il Duca rispondeva, da Bereguardo, al Calco. La sua risposta ci spiega molte cose. Il Moro, non soddisfatto della relazione di Bramante, che dovette sembrargli — benchè realmente non fosse — incerta, forse per la leale dichiarazione fatta dall'artista d'aver preso consiglio con uomini e soldati *experti ne l'arte militare*, scriveva al suo segretario: *sarà bene che non faciati altro et lassati che non dovendo Bramante tanto intendere quanto uno militare* si mandi invece persona *più a proposito quanto alla professione del mistero de guerra per vedere el loco.* Ma contemporaneamente il Duca, per sua natura e per principio costantemente conciliante, doveva aver scritto al Da Ponte permettendogli di continuare i lavori intrapresi — salvo forse deciso, in cuor suo, a sospenderli se risultasser poi dannosi allo Stato — perchè l'interessato, il giorno dopo la risposta del Duca al Calco su riferita, scriveva una lunga lettera a Lodovico ringraziandolo del consenso datogli di proseguire *lo hedifitio mio principiato al ponte de Crevola* e dichiarandosi, con grandi professioni di fedeltà, disposto alla causa del Moro *come l'edera al muro attaccata* e aggiungendo che il suo passato e la sua casa a Milano eran garanzia delle proprie intenzioni e del suo desiderio che nello Stato non nascesser novità (2).

(1) Arch. di Stato. Autografi, Pittori, Ingegneri, Architetti. *Bramante.* Edita in BIANCHETTI, op. cit. e in GEYMÜLLER in facsimile in tav. 54. op. cit. e ricordata da altri, non a conoscenza tuttavia delle ulteriori notizie che qui aggiungiamo sull'argomento.

(2) Archivio di Stato, loc. cit.

Dell'edificio tanto discusso non v'è traccia oggi a Crevola, pittoresco villaggio che vanta un'antica chiesa medioevale di tipo lombardo e varie opere d'arte della prima metà del cinquecento lasciateci dai signori del luogo, i Silva (1).

MCCCCLXXXXIII Die XXVIIII Junii

Jo. Bramante de Urbino Duc.le Inginiero - De Commissione Duc.le
me son transferito ad ossula per vider e dilligentemente
Considerare se lo hedifitio qual di novo M.r Zoan Baptista
da Ponte fa hedificare al ponte da Crevola potria dar
nocumento in alchuno modo al stato - Et perche piu
fidelmente puossa far la Rellatione ho voluto haver
li homini dessa valle: e certi soldati experti ne
larte militaria Insieme con mecho ad vider dicto
hedifitio - e quali havendo con maturita ventilata la
Cossa - Tutti venerono in una medesma sententia
Rimovenda omne cavilatione se puotesse opponere (laqual
saria frivola) che dicto hedifitio non potria essere
in alchuno nocumento al stato. Et cosi Jo Refferischo
essere Arrigondeli che piu presto puotria giovare cha
nocere: & in fede di questo me son Sottoscripto da
man propria

Bramante mano
propia ho sotto scritto

Fig. 183. - Relazione di mano di Bramante sui lavori al ponte di Crevola.
Archivio di Stato.

Bramante dovette essere edotto del giudizio poco lusinghiero sulla sua capacità d'ingegnere militare dato dal Moro. Dopo tanti servizi resi al duca e alla città e con la coscienza del proprio valore egli si sentì forse — e non senza ragione — offeso.

(1) C. Errera. *L'Ossola.* Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1908. In quella regione sorgon tuttora avanzi notevoli di castelli del periodo sforzesco e qualche bella chiesa della Rinascenza lombarda.

Una certa invadenza nelle sue attribuzioni da parte dei costruttori milanesi, non molto ben disposti verso gli stranieri, di che qualche accenno s'è visto in alcuni documenti arrivati fino a noi, lo andava forse spingendo a cercarsi un ambiente migliore e più ospitale. Senza avvertire il Duca e il Calco egli si partì da Milano proprio nel momento in cui più fervevano i lavori per il tiburio delle Grazie e per il portico ambrosiano.

***

Un'assenza di Bramante.

L'artista si diresse a Firenze o a Roma: o almeno tale notizia fu data al Moro. È facile immaginare come ne rimanesse sorpreso Lodovico, preoccupato di condurre sollecitamente a termine le grandi opere edilizie affermanti così genialmente la potenza della sua casa. Le lettere ch'egli inviò subito ai suoi ambasciatori a Firenze e a Roma perchè rintracciassero Bramante provan bene ch'egli teneva in gran concetto il geniale e già ammiratissimo architetto: ciò che può farci perdonare il precedente avventato giudizio.

L'11 dicembre di quello stesso anno 1493 scriveva dunque da Vigevano una lettera in questi termini a Gio. Stefano Castiglioni a Firenze:

Intendemo che Bramante quale era alli servitij nostri deve esser capitato lì. Extimamo che la qualità sua ve debe esser cognita perchè è Inginiero et persona quale si delecta cossì de pictura como de architectura et però essendo venuto lì poterà esser capitato col Perusino o chi è altro famoso per pictura o sculptura. Perchè lo desideramo qui de presente volemo faciate cum diligentia investigare sel si trova lì in Florentia o per Thoscana et li faciate dire o dicate voi quando el possiate vedere ch'el venga ad noj.

E dispose che in termini uguali si scrivesse a Stefano Taverna a Roma (1). I due ambasciatori si dieder tosto alla ricerca dell'artista ma non riuscirono, lì per lì, a rintracciarlo; essi informarono il Duca dell'esito infruttuoso delle loro ricerche rassicurandolo sulla diligenza loro, così che il 25 dicembre Lodovico scriveva al Castiglioni: *Laudamo la diligentia usata per trovare Bramante del quale sentendo cosa alchuna ne dareti subito aviso* (1).

Dove il desiderato architetto si fosse recato le carte da noi viste non dicono. Ci assicurano invece che rimase assente poco tempo. Il principe gli fece probabilmente nuove proposte di stima e doni, perchè, a pena un mese e mezzo dopo la sua partenza, Bramante era di nuovo ai servizi di Lodovico, a Vigevano.

(1) Archivio di Stato, loc. cit.

* * *

Il castello di Vigevano.

Dell'opera di Bramante a Vigevano abbiam veduto nel volume precedente (fig. Vol. I, pag. 659 e segg.). Qui ci conviene fare oggetto di esame quelle fabbriche bramantesche indipendentemente dal resto dell'edificio col quale non hanno gran

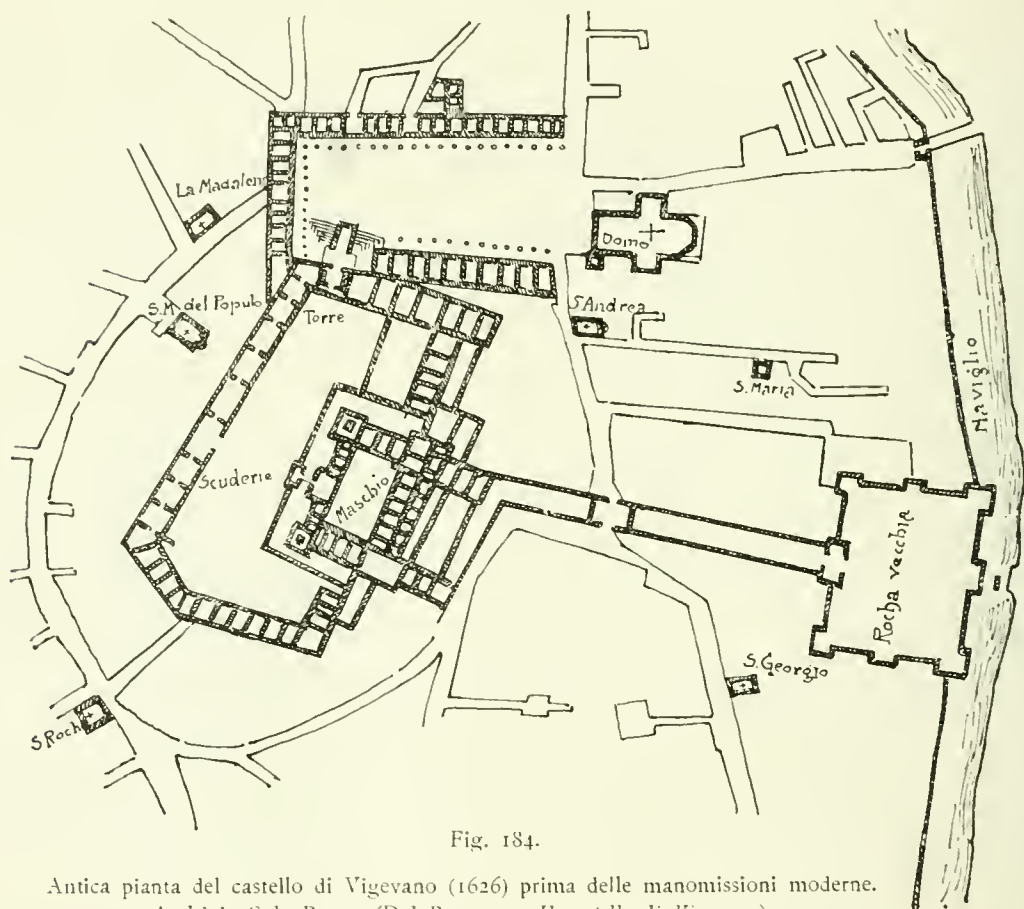



Fig. 184.

Antica pianta del castello di Vigevano (1626) prima delle manomissioni moderne. Archivio Sola Busca. (Dal Barucci: *Il castello di Vigevano*).

collegamento, per il fatto che il castello s'era mutato ormai, per volontà di Lodovico Sforza, in un leggiadro palazzo d'abitazione.

Si sa che anche qualche anno prima dell'intervento di Bramante diversi artisti lombardi più modesti vi avevan prestata l'opera loro. Nell'aprile del 1490, fra gli altri, v'andarono a lavorare per un mese, dietro concessione della Fabbrica del Duomo di Milano che li aveva ai proprii stipendi, Cristoforo Stucco, Giacomo Bragio, Erasmino da Castello, scultori (1). Si trattava certamente d'intagliar capitelli e di decorar le stalle in costruzione. Appunto allora un maestro Giovanni da Mandello e

(1) *Annali della Fabbrica del Duomo*. Vol. III.

un maestro Antonio Della Porta avevano ottenuto dal duca di cavare, dove credessero opportuno, il marmo e *condure le colonne necessarie de preda alla fabrica delle stalle nostre principiata ad Milano et ad Vigevano.* I legnami necessari alla gran costruzione venivano dal bellinzonese e da Locarno con un salvacondotto ducale del 27 gennaio 1490 (1).

Ma, per questo lavoro, non si fa cenno di Bramante. Le stalle dette, per tradizione, di Bramante — ma costrutte secondo un tipo locale, lombardo, a capitelli un po' grossolani — non sembrano spettare all'architetto urbinate.

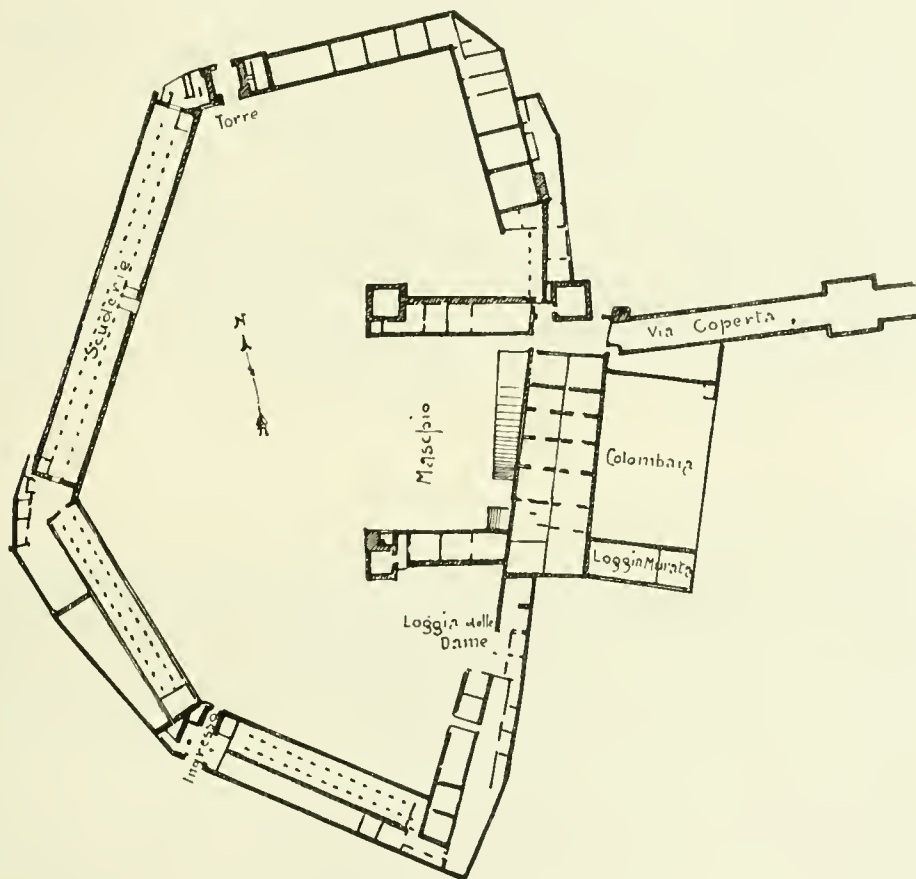



Fig. 185. - Pianta del castello attuale.

Son esse ampie, a due file di colonne di granito — dai capitelli variamente scolpiti, ben lontani dell'eleganza bramantesca — capaci di contenere 300 (il Biffignandi affermò addirittura mille) cavalli, *fatte in volta per schifar lo pericolo del fuoco*, sormontate da un corridore con camerini ai lati e provocaron sempre le meraviglie dei visitatori (V. fig. al Vol. I pag. 667). Certamente per quel tempo (e per oggi ancora) son magnifiche di ampiezza e quasi per classica eleganza. Sopra la porta maggiore è un'iscrizione in bei caratteri capitali che ricorda il committente e il suo ostentato

(1) Archivio di Stato, Registro ducale, n. 60, cc. 49, 235, v.° e 265. (V. *Boll. St. della Svizzera Italiana* 1885, pag. 15, ecc.).

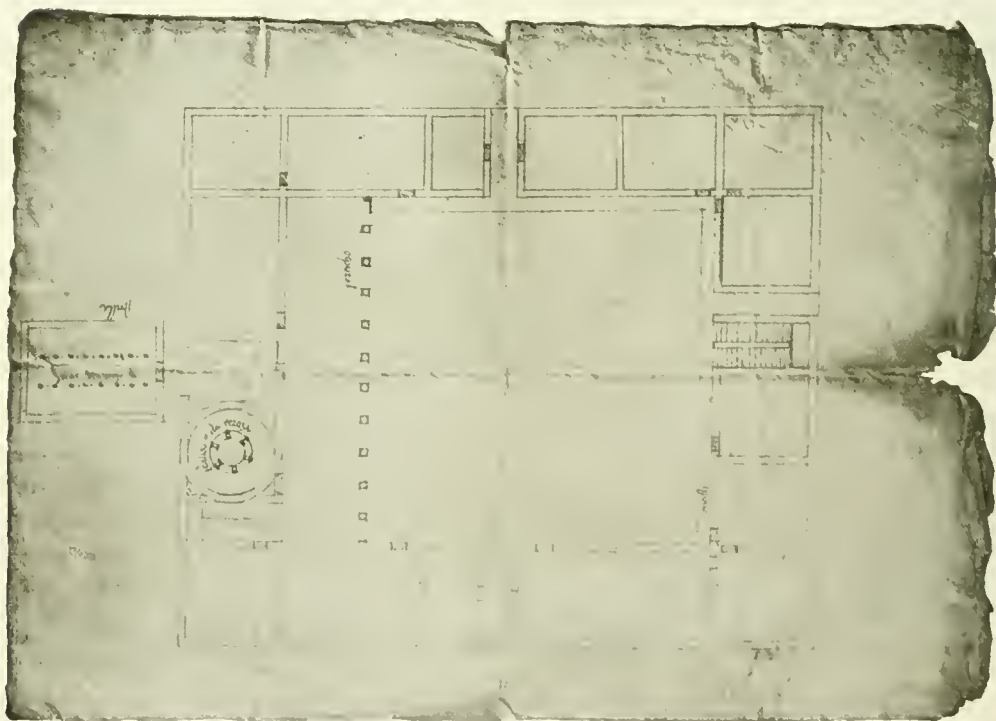



Fig. 186. - Disegno del sec. XV del nucleo centrale nel castello di Vigevano. Archivio di Stato. (Piazze Forti. Vigevano).

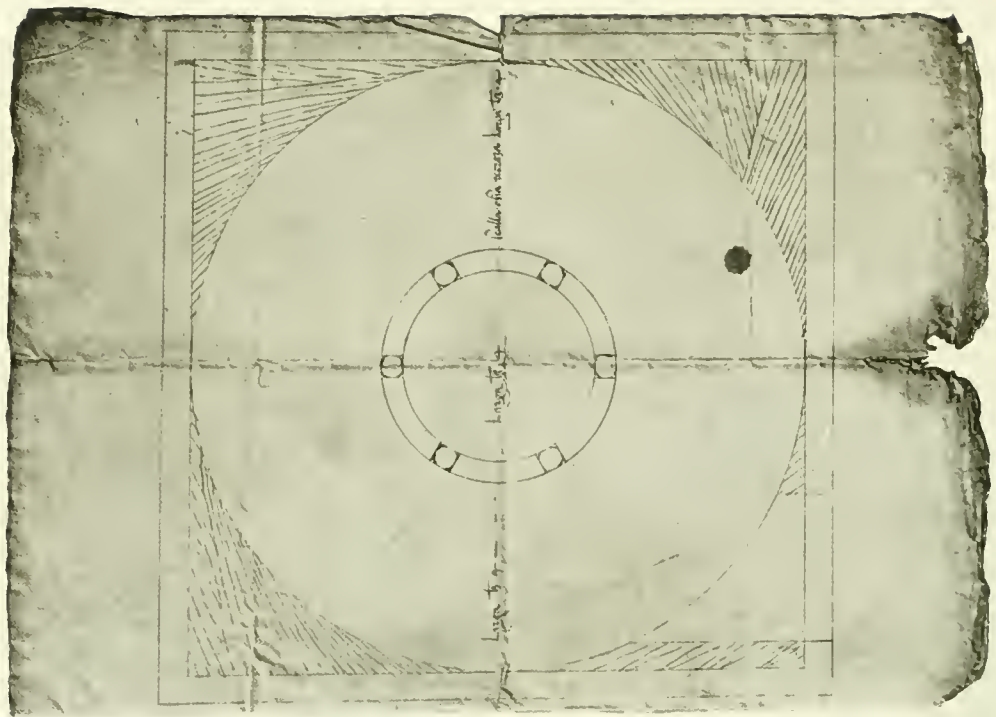



Fig. 187. - Disegno del sec. XV per una scala e terrazza nel castello di Vigevano. - (Loc. cit.).

affetto per il nipote. Si legge tuttora benissimo checchè ne dica il citato illustratore del castello e, a prova, la riproduciamo qual'è (fig. 190.)

Fig. 188. - L'atrio del castello del 1857 con colonne antiche.

V'è anche un documento del tempo che, nonostante la sua cruda semplicità troppo inadeguata al nostro desiderio di conoscer di più in proposito, ci assicura come Bramante, il 16 febbraio 1494, avesse ricevuto dieci colonne di marmo *cum sue basse e capitelli* dal monastero della Certosa di Pavia per condurle a Vigevano (1). Il documento ci mostra dunque il nostro architetto affaccendato intorno ai lavori del castello ducale di quella terra e desideroso di procacciarsi altrove, per minor spesa, materiali già lavorati. Ma poichè non è certo la penuria di colonne che si debba lamentare in quel castello (dove fra le stalle interminabili a due file di colonne, le logge coperte, il palazzo delle Dame, la Falconiera ne sorgeva una vera foresta) sarebbe difficile indovinare a che uso fossero destinate quelle inviate da Pavia.

Il duca aveva concesso le così dette lettere di passo all'architetto per portar, dalle cave, i marmi a Vigevano. *Dedimus negocium* — assicura nel suo maccheronico latino la carta ducale, datata da Vigevano il 24 febbraio 1494 — *Bramanti architecto nostro, effondendi marmora ex lapidicinis Gandoie et Ornavaschie* per trasportarli, esenti da dazi e da pedaggi, a Vigevano (2).

Fig. 189. - Uno dei capitelli antichi nell'atrio.

Il 4 marzo 1495 Bianchino da Palude scriveva al duca, da Vigevano:

Ill.mo et Ex.mo unico Signore mio. — La Ex.a V.a di nuovo intendrà como passano li laurerii del castello. La camera nova che fa depinzere Bramante che è apreso de la strada è finita de refare de zeso (gesso). *La ca-*

(1) Archivio di Stato. Autografi, Architetti. *Bramante.*

(2) Archivio di Stato. Registro ducale 61, fol. 169. V. *Bollettino Storico della Svizzera italiana*, 1885, pag. 15 e seguenti e recentemente L. BELTRAMI, *Bramante a Milano* (Nozze Dubini-Gavazzi, 1912).

mera che è apreso de la capella se depinzerà. Quella del cello tondo non è metuto anchora ordine lavorare. Bramante è andato a Pavia per tore alcune cosse dal fiolo de maistro Ambrosio da Rosa per potere fare lavorare a dicta camera. La gronda de legname de dicte camere è fornita et coverta. La camera et la guarda camera de la Ill.[ma] *Ducissa questa septimana serano fornite. A la scalla de la loza del zardino sono metuti sei basei* (gradini); *li maestri vano dreti lavorandi* (sic). *La salla de sotto de dicta loza è finita de intonigare et è principiata a fare il solo de madoni. La camera de dicta salla è intonigata et facto il solo. Questi tri giorni de carnevale il s e facto oni giorno tre feste chel se ge ritrovava essere in su ciascuna festa dodece o quatordece damiselle vestite cum camore de seta et de scarlate, quasi tutte cum manige de brochate, chel seria state bastante a Cremona et a Lode; de questo adviso la Ex. Vostra perche quella ni havera grandissimo apiazere intendendo che questa terra se venga cussì a nubilitare et a farse civile. A V.*[a] *Ill.*[ma] *S.*[ia] *de continuo me racomando. Viglevano ex arce 4 Marcii 1495.*

Servitor Fidelissimus
Blanchinus de Palude (1).

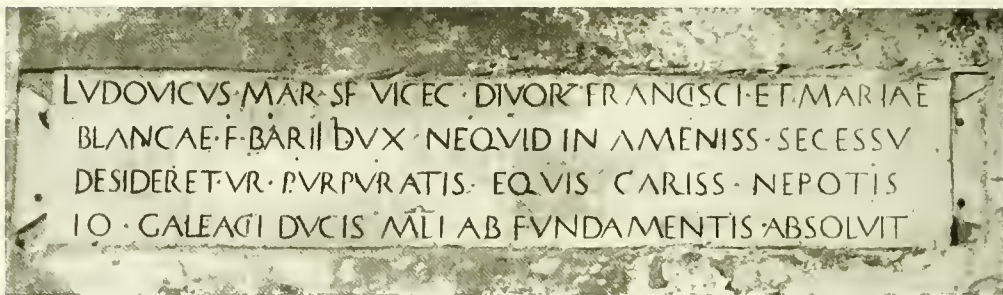



Fig. 190. - L'iscrizione sulla porta delle stalle.

La gita di Bramante a Pavia è confermata da una lettera del giorno successivo di Giacomo da Pusterla, castellano di Pavia, che scriveva al duca:

È stato qua Bramante ingeniero de Vostra Excellentia quale dice havere comissione di quella de cavare alcuni desegni ne lo orologio che e in questa libreria de certe pianeti per ornare uno certo celo de una camera ad Vigevani; et io per non havere altra comissione de la Excellentia Vostra non lassarò exportare fora de la dicta libraria designo alcuno sino che non habia speciale licentia de quella, si che gli piacia darme adviso de quanto havero a fare per littere signate de sua propria mane.

Così che il duca lo rassicurava subito, con lettera del giorno dopo:

Siamo contenti lassiati pigliare a Bramante nostro ingegnero quelli designi del Horologio de quella libreria che a luy parirà et cossì ve ne facemo libera licentia con questa (2).

(1) Archivio di Stato. Autografi, Pittori, Architetti. *Bramante da Urbino.*

(2) Archivio di Stato, loc. cit.

Crediamo inutile aggiungere che qualche nostro tentativo per rintracciar la stanza e gli affreschi della volta — compatibilmente con l'uso a cui l'edificio, oggi caserma, è adibito — non ha dato risultato soddisfacente. Quando si sarà compreso, da chi ne ha il dovere, ch'è un delitto di lesa arte continuare a ospitar soldati in edifici che, come i castelli di Pavia e di Vigevano, vantano un'importanza architettonica eccezionale, quei monumenti riveleranno forse nuove sorprese, se i vandalismi che vi si vanno nuovamente compiendo non ne avranno tolta anche la possibilità.

Grandi furono nel castello di Vigevano i lavori eseguiti dal Moro dal 1490 in avanti, per mutare l'antico maniero medioevale in *un vasto e regal palagio*, come lo chiamava il Nubilonio (fig. 184-198). S'è visto come questo storico riporti al 1492 i lavori — o piuttosto il periodo dei maggiori lavori — intrapresivi da Lodovico; come quella data figuri nell'iscrizione marmorea (sull'arco della torre verso la piazza maggiore della città) allusiva all'opera grandiosa circostante; come nel 1496 vi si lavorasse ancora adattando vecchi locali e costruendone nuovi sotto la direzione, allora, dell'*ingeniero* Guglielmo da Camino, e compiendo i *Camarini de la Ill.ma Madonna Duchessa*, con l'opera, fra gli altri, di Grosolo da Castello *picaprede*. Ma se non bastassero i documenti che abbiam più sopra riportati ad assicurarci dell'intervento di Bramante in quei lavori di ricostruzione e di decorazione pittorica, sarebbero ben valide le assicurazioni che ne lasciarono il Cesariano, ricordante l'opera di « Bramante in li novi edifici di Ludovico Sfortia quali ancora sono in Viglevano » e lo scrittore cinquecentesco Simon Del Pozzo che precisò l'intervento del « magno Architecto » in quella parte del *palatio* (delle Dame) sul giardino verso la strada coperta ove erano bellissime camere (1).

A quel periodo possono appartenere due disegni planimetrici, che da poco abbiam rintracciato nell'Archivio di Stato (serie *Piazze Forti*), per un cortile recinto di fabbricati — quasi sicuramente nell'interno del *maschio* o parte centrale del castello — e per una scala a chiocciola che metteva a una terrazza (fig. 186-187).

Con fondamento si attribuisce quindi a Bramante quella parte del castello che meglio ne ricorda lo stile elegante e puro: il palazzo delle Dame, a destra del maschio, mutilata in seguito, così che non ne arrivò fino a noi che una parte. Il palazzo vero e proprio venne in parte rifatto, forse nel 1548, perchè minacciava rovina, di che, come s'è visto a suo tempo, Simon Del Pozzo incolpava Bramante che « ebbe un vitio nelle sue fabbriche, che quelle male fondava. » Si vuole che del palazzo delle Dame facesser parte gli archi — meglio dovrebbe dirsi i capitelli degli archi — del peristilio d'ingresso e le modanature che lo adornano, che si voglion collocati ove or si trovano in occasione dello sciagurato riattamento del castello intrapresovi, nel 1854-1857, dal colonnello Inverardi che vi eseguì i « restauri più burleschi che si possan immaginare » (2). La loggia rimasta presso il palazzo delle

(1) Cfr. Vol. I, pag. 646-664.

(2) G. Carotti. *Le opere di Leonardo, Bramante, Raffaello*. Milano, Hoepli, 1905.

Dame e la loggia murata della Falconiera — a sud-est della facciata posteriore del maschio — sarebbero quanto rimane della costruzione ideata da Bramante.

Facciamone oggetto di esame.

Nell'atrio (fig. 188) del 1857 diverse colonne antiche mostrano capitelli nello stile del Rinascimento, a foglie reggenti caulicoli ben girati a rosette, a steli fioriti (fig. 189).

La loggia aperta ai due lati, alla quale si accede da una antica rampa coperta (fig. 191-192) che permetteva l'accesso dalla città alle dame e ai cavalieri — che dall'alto volevan godersi il panorama circostante e le vicende del lancio dei falconi — è costrutta ad archetti a tutto centro impostati su molte colonnine dalle basi provviste delle quattro lingue protezionali caratteristiche della vecchia arte lombarda e dai capitelli ornati uniformemente di targhette a forma perale (fig. 193, 194, 195 e 197).

Fig. 191. - Particolare della rampa alla loggia coperta.

Due parapetti a mo' di stilobate fiancheggiano la loggia aperta da ambo i lati. Se l'idea generale di questa loggetta è veramente di Bramante — ciò che non è provato — egli non diede certo il disegno dei particolari delle colonnine, che sembran piuttosto eseguite dai vecchi tagliapietre della generazione precedente. Vien naturale di pensare alla circostanza di quel Grosolo da Castello, che nel 1488 aveva fornito all'edificio un gran numero di colonne lavorate. Ma l'insieme è elegante e signorile. Nella gran massa del castello presso il maschio medioevale di tipo gotico, la svelta loggetta — che s'allegerisce nelle linee vista a distanza — porta una nota piacevole di modernità. Una parte della loggetta, in corrispondenza all'edificio sporgente verso l'accesso al castello, è murata (fig. 196). Ma in origine la interminabile teoria di archi aperti girava lungo i vari lati dell'edificio, con una bella continuità che per allora dovette rappresentare una novità piacevole. Da quelle trine di archi, aperti da ambo i lati, la luce nuova e la libertà della dolce Rinascenza entraron sovrane.

Fig. 192. - La rampa e parte della loggia.

Fig. 193. - La loggia aperta.

Il motivo, che i vecchi maestri lombardi avevan profuso come un elemento ornamentale negli edifici religiosi, intorno alle guglie e ai tiburi, era stato adottato con larghezza nel palazzo signorile non più paurosamente difeso contro le minacce di assalitori. L'ignoto architetto dalle risorse geniali aveva liberamente fatto suo il vecchio motivo e l'aveva svolto con ampiezza, coronandone le varie tratte del palazzo nuovo, facendolo risvoltare dove volevan le esigenze e sostituendo a pena, negli angoli, le colonnette con un pilastrino quadrangolare provvisto di un più ricco capitello a foglie d'acanto.

Fig. 194. - La loggia aperta.

Contrariamente a quanto ritiene un recente illustratore del castello (1), nessun serio argomento sembra provare che Bramante nella sua opera di ricostruzione si piegasse a seguire in gran parte lo stile ogivale con cui il vecchio castello era stato costrutto. L'illustratore ebbe il torto di credere che non i soli capitelli trasportati nel peristilio del castello che abbiam descritti (e modellati nello stile del Rinascimento in fiore) ma gli archi stessi a sesto acuto di quel meschino peristilio composto dall'Inverardi nel 1857 appartengano a Bramante. Vide giusto invece attribuendogli

(1) Prof. G. Barucci. *Il castello di Vigevano nella storia e nell'arte.* Torino, 1909.

Fig. 195. - Capitelli della loggia.

Fig. 196. - La loggia murata o « Falconiera ».

« il progetto della loggia delle Dame e della loggia murata, ex falconiera, che sorge nel cortile detto la colombaia (un tempo vaghissimo giardino) a sud-est della facciata posteriore del maschio ». A questa parte precisamente allude, come s'è visto, Simon del Pozzo.

La loggia murata, benchè malconcia dalle arbitrarie modificazioni imposte dalle attuali disgraziate esigenze cui è stato costretto il castello più che dalla necessità di rinforzarlo, è degna dell'arte gentile del maestro urbinate, se si tien calcolo del fatto ch'egli dovè servirsi di materiale più antico. Ma il luogo — s'è visto — serve da gran tempo di caserma a numerosa truppa e questo spiega i vandalismi e la

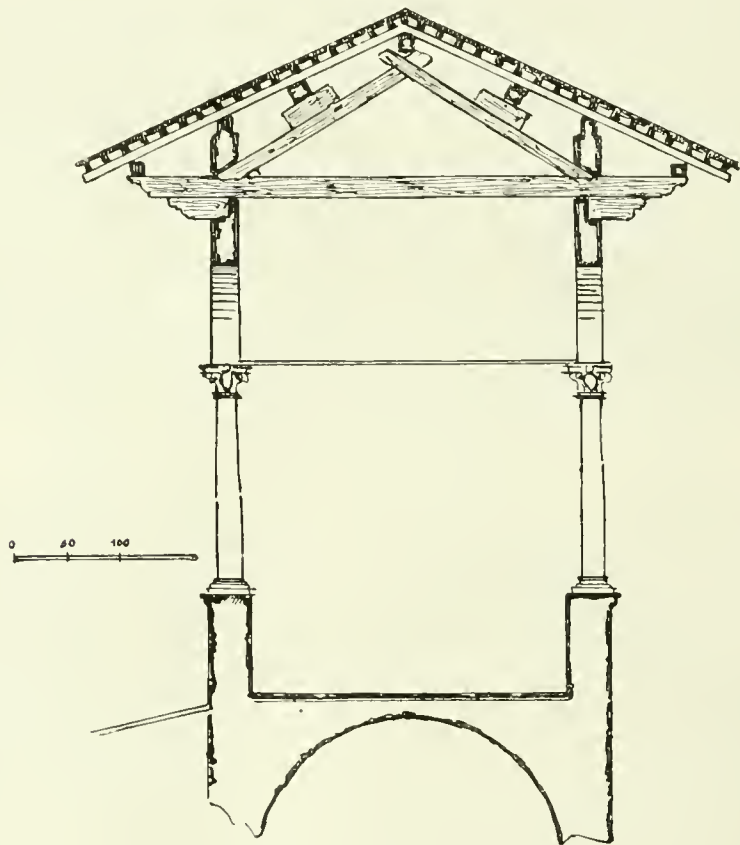



Fig. 197. - Sezione della loggia.

volgarità dei mille adattamenti. Dov'eran le sale eleganti si allineano brande e fucili, dove si aprivano in lunghe teorie archi e loggiati sono oggi muri in cotto e tramezze aperti qua e là da informi finestre e ballatoi per i passaggi. Al pianterreno sorgon file di baracche, di tettoie per i cavalli e per gli attrezzi, addossate all'edificio antico. Cento cartelli sulle porte, sui muri, sotto gli archi quattrocenteschi provano lo sfruttamento dei vasti fabbricati per le esigenze del casermaggio, della lavanderia, dell'ufficio di maggiorità, del vivandiere, delle stalle. Ma l'arte, oppressa, considerata ingombrante, è inutile dirlo, ne soffre e attende fiduciosa che l'Italia vuoti i suoi conventi antichi, i suoi storici castelli, i suoi edifici civili del maestoso medioevo e della Rinascenza gentile, dai soldati, dagli ufficiali delle ipoteche, dai carcerati che li invadono e li deturpano.

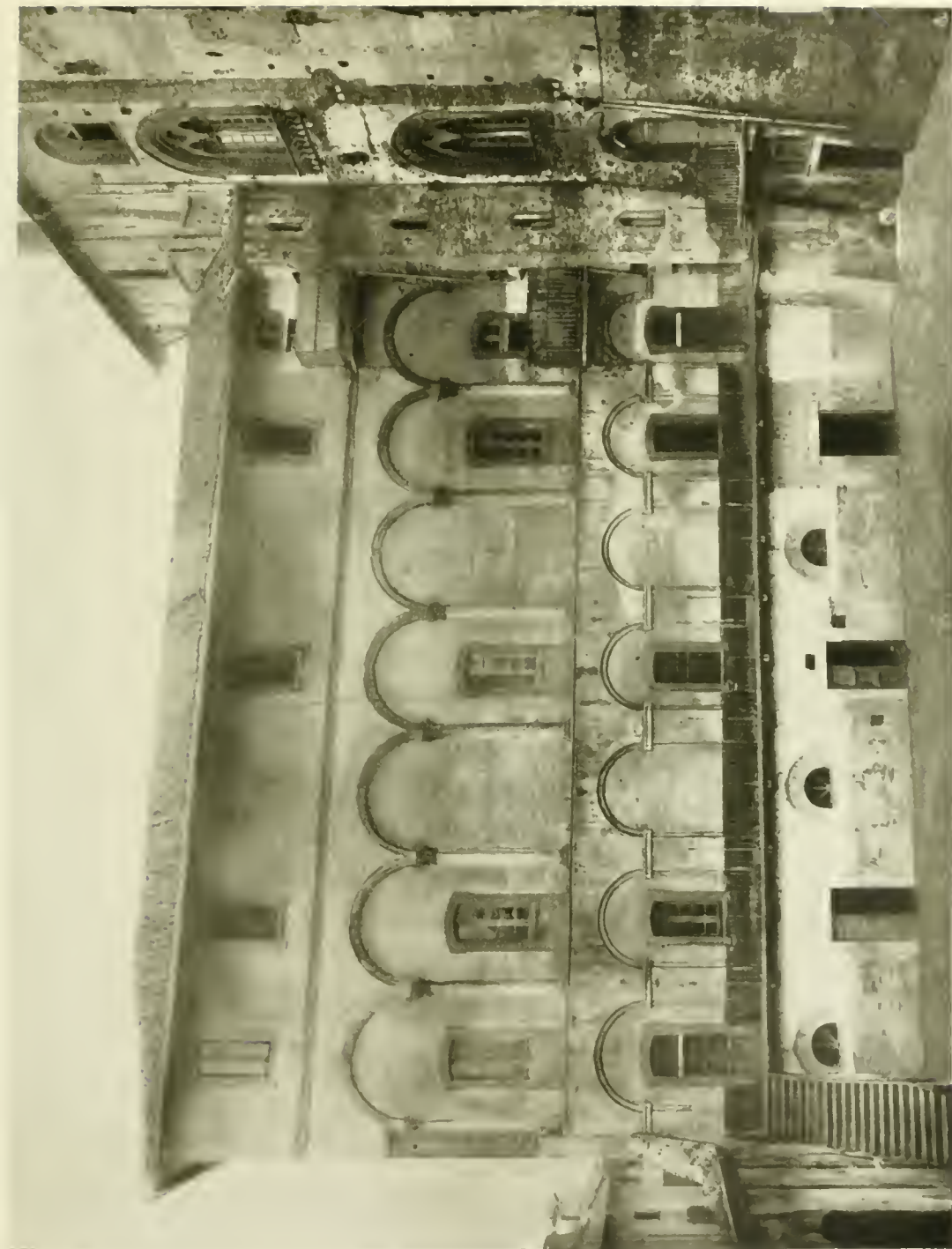



Fig. 198. - Bramante. Il palazzo « delle dame ».

La parte più sicuramente bramantesca, il « palazzo delle Dame » nel castello, mostra oggi due ordini di sette arcate (fig. 198). Più piccole, a muro, con semplice ufficio decorativo e impostate su larghi piedritti quelle dell'ordine inferiore: alte, maestose, ben profilate e sorrette da svelte colonne in pietra da taglio, dai leggiadri capitelli fioriti, quelle dell'ordine superiore. Non ci sentiremmo proprio di assicurare che in antico le « balaustre ricorrenti dall'una all'altra colonna (probabilmente tolte quando la loggia fu murata per farne un camerone pei soldati) erano trasformate in vaghi giardini pensili; di là i falconieri, nei loro pittoreschi costumi davano il volo agli uccelli da preda, incappucciati » (1). Ma ci associamo alla lode per la correttezza delle linee, per la solidità armoniosa delle parti costitutive dell'edificio così degne di stare a pari coi migliori edifici di Bramante. Gli stessi squisiti capitelli son del tutto affini, nei motivi, a quelli del chiostrino di Santa Maria delle Grazie e della Canonica di Sant'Ambrogio.

Fig. 199. - La chiesa già in comunicazione con la loggia del castello ducale.

***

La grandiosa piazza del Duomo a Vigevano, elegante e decorata come una sala, fu aperta fra gli anni 1492 e 1494, qual grandioso accesso al castello, prima che fosse costrutto il quarto lato, che col castello si attacca e ora lo nasconde.

È questa, dei tanti edifici quattrocenteschi di Vigevano, l'opera più elegante (fig. Vol. I, pag. 660 e 661). Era detta del Duomo perchè su uno de' suoi lati si trova appunto la Cattedrale di Sant'Ambrogio.

Fin dall'aprile del 1492 Lodovico il Moro, ordinando le misure delle case e delle botteghe circostanti, pensava ad aprirvi l'attuale piazza. Il 3 maggio il duca Gian Galeazzo — per ispirazione e volontà dello zio — scriveva, da Vigevano, che intendendo costrurre la grande piazza a decoro del borgo dov'era la continua dimora

(1) Barucci, op. cit.

della Corte ducale, Ambrogio da Corte, maestro generale della Camera ducale, dovesse far abbattere case e spianare il terreno per costrurre intorno nuovi palazzi necessari *ad platee ornatum:* la piazza sarebbe stata circondata di portici e l'abbellimento si estenderebbe alle case e vie limitrofe secondo un disegno prestabilito. Nel settembre del 1494 già la piazza era aperta e quasi praticabile. L'iscrizione DVX - BARRI che si vede sull'antico portone, ora manomesso e a cavaliere delle vie Mercanti e Beccherie, prova che la parte decorativa della piazza era precisamente finita nell'ottobre 1494, perchè subito dopo — morto il nipote — il Moro, anzichè duca di Bari, si fece chiamare duca di Milano (1).

Molti vandalismi furon fatti in seguito in più volte a danno della primitiva decorazione della piazza, finchè, nel restauro compiutovi dieci anni fa, quella decorazione riapparve ravvivata nelle parti originali e fu estesa (non certo con unanime consenso) a tutta la piazza.

Essa risulta dall'accoppiamento della policromia col monocromato. « Policrome sono le due fascie, la inferiore, più piccola, e la superiore, più grande, e nella quale si trovano incastrati, a mo' di altrettanti rosoni, gli ovali; policroma è eziandio la cornice, che gira attorno ad ogni arcata. Gli ornati contenuti nei triangoli intermedi, al di sopra dei singoli capitelli delle colonne, sembrano essere puramente grafiti a chiaroscuro; nel mezzo di essi, a mo' di metopa, campeggia un piattello, su cui è dipinto a fresco un ritratto o qualche impresa. Pure grafiti monocromi sono le cornici qnadrangolari delle singole finestre ad arco tondo; e forse anche il cornicione sovrastante la fascia o cordone superiore, e sul quale fingono di poggiare le varie mensole, sagomate, messe a sostegno delle travi della grondaia. Lo spazio compreso tra ogni mensola è pure decorato a vasi e a piatti; quello, invece, che sta tra due finestre del piano nobile, una specie di pavimento a margherite gialle alternate con stelloni azzurri, dev'essere posteriore: originariamente doveva essere in bianco, se non altro per far maggiormente risaltare la decorazione delle finestre ad arco tondo » (2).

La decorazione è dunque fra le più ricche e complete di Lombardia. Essa segna bene l'architettura degli edifici della piazza e li completa e ravviva. Nel restauro recente « sono venute fuori », scriveva uno studioso di cose vigevanesi, « parecchie cose interessanti dal lato storico ed araldico, sebbene non siano state tutte ben comprese e quindi ricondotte all'onor del mondo con esattezza e fedeltà » (3). Egli aveva già provato, con documenti, che sotto il vôlto dell'intero porticato, e quindi anche dell'atrio municipale, non furon mai svolte decorazioni o pitture di sorta, ma una semplice « imbiancatura. » Egli provò come debbano interpretarsi le leggende rimastevi e come sia un vero anacronismo l'aver aggiunto ora alle sigle di Lodovico il Moro, alla porta di via del Popolo, la dicitura DVX MLI (Mediolani), considerato che egli, quando fu finita la piazza nel principio del 1494, non era ancora duca di Milano, ma solo di Bari. Infatti in quella porta erano i medaglioni coi ritratti di Gian Galeazzo Maria e d'Isabella, ora sostituiti da due insignificanti mascheroni. Il Moro invece si ricordò con le sigle sue e di Beatrice e con lo stemma in un'altra porta: i loro medaglioni furon purtroppo sostituiti. Un motto caro a Lodovico

(1) A. Colombo. (In *L'Arte*, 1902, pag. 248, ecc.).

(2) Colombo, loc. cit.

(3) A. Colombo. *Armi e leggende sulla facciata della Piazza ducale detta del Duomo in Vigevano* (in *Arch. St. Lomb.* Marzo, 1911, pag. 180, e segg.)

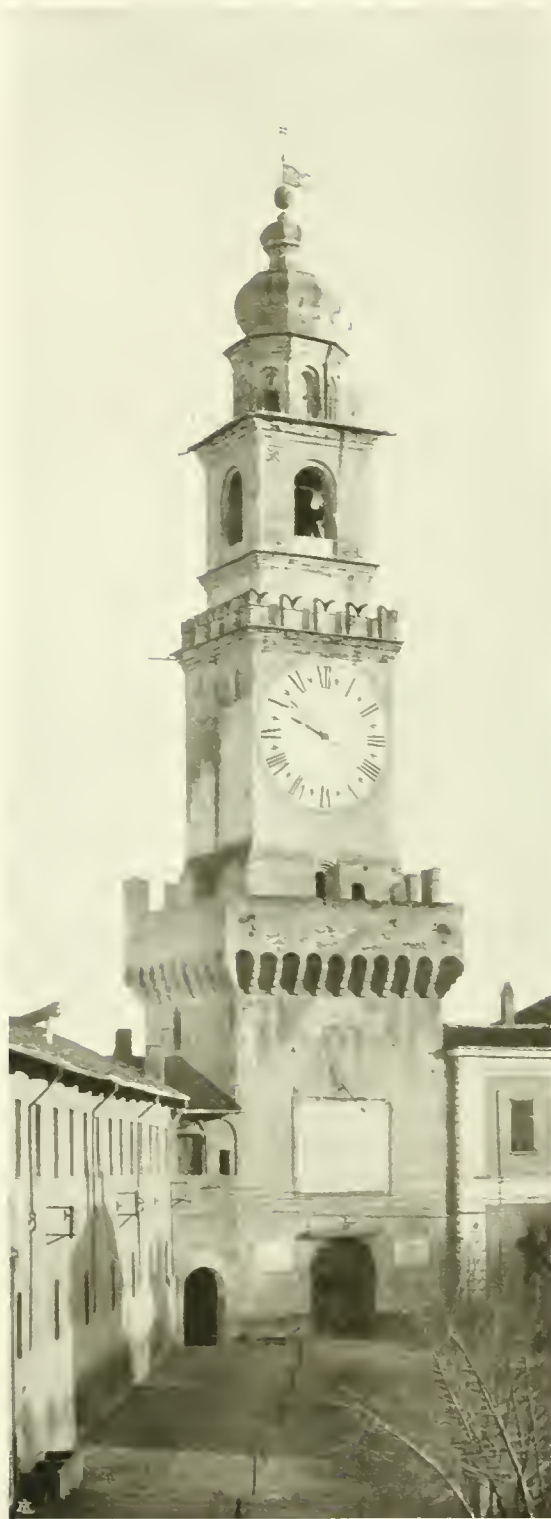



Fig. 200.
La torre detta « di Bramante » a Vigevano.

ICH - HOF (*io spero*) è ripetuto sulle galee che fiancheggiano gli stemmi ducali alle porte del Popolo e dei Leoni. Non han fondamento iconografico invece, meno tre, le figure e le leggende, dipinte ora sui medaglioncini dei peducci degli archi, di tipo e creazione affatto arbitrari.

Una grande scalinata e una rampa davano accesso al castello sotto la torre bramantesca. A oriente la piazza era limitata dalla antica chiesa di Sant'Ambrogio che forse il Moro — se fosse rimasto a capo del ducato — avrebbe adattata, con quella smania innovatrice che gli conosciamo, agli edifici circostanti.

Di quest'opera genialissima fu ideatore Bramante? Il suo nome vien proposto per tradizione, ma non risulta da documenti del tempo. Al contrario non mancò chi volle dar merito della decorazione esuberante a Leonardo da Vinci.

Certamente gli elementi dello stile bramantesco non mancano. Il bel loggiato ricorda qualche po' quello della Canonica con quell'ampiezza degli archi sviluppatissimi, mentre il fregio superiore a tondi e chimere richiama da vicino quelli della incisione di Bramante e della casa Fontana, ora Silvestri, con lo stesso caratteristico putto nudo allegramente seduto sopra un centauro. Ma la decorazione vistosissima del primo piano, con quelle colonne un po' tozze a candelabro di pretto tipo lombardo, e quelle finestre tonde costrette fra le colonne a muro son ben lontane dalla purezza cara al maestro e da quella sua sapientissima divisione degli spazi. Forse qui è l'intervento d'altri che, al solito, modificò, esagerò, come altre volte, uno schizzo più severo dell'architetto sapiente.

Nell'arco trionfale invece è più facile ritrovar l'arte di Bramante, specialmente in quelle sue lesene su cui il capitello non s'imposta direttamente, ma si vale di una fascia che rende più agile il capitello di pretta forma bramantesca reggente un'ampia trabeazione in cui il fregio, al solito, è molto largo e su cui la cornice ha un aggetto molto pronunciato, così quando è reale (come negli edifici milanesi) come quando — come qui — è finto col sussidio dei colori e delle ombre.

***

Al nostro architetto i vecchi storici attribuirono la torre all'angolo nord del piazzale del Castello di cui l'arco dava accesso alla piazza del Duomo col mezzo di una via degradante, nel 1680 sostituita da una gradinata ora chiusa da un portone (fig. 200). L'idea della torre fu attribuita a Bramante da Gaudenzio Merula che la citò quale una delle meraviglie del genere per l'ampiezza e l'altezza sue. Ma la notizia, è bene ricordarlo, non è confermata da documenti sforzeschi. Non potremmo che ripetere, dopo le nostre ricerche, quanto il De Pagave aveva notato: che le lettere ducali arrivate fino a noi se parlano, per Vigevano, di *campane* e di sonerie da collocarsi sulla torre, non provano che la torre fosse costrutta veramente da Bramante. Il quale, ad ogni modo, non vi avrebbe seguita la propria ispirazione ma — forse per volontà del principesco committente — vi avrebbe riprodotta, con qualche variante, la torre del castello di Milano.

Fig. 201. - Parte superiore della torre.

La torre di Vigevano, costrutta a pianta rettangolare di m. 10.53 nella fronte e m. 9.35 nei fianchi, raggiunge i metri 26 fino alla copertura del tetto del maschio a merlatura. Sul piano della merlatura si imposta un primo sopralzo a base quadrata di m. 7 per ogni lato: e si tratta di un'aggiunta non organicamente costruttiva perchè, causa il non uniforme spessore dei muri del maschio sottostante, il sopralzo grava in modo poco regolare sul maschio sì che i muri presentano, verso l'interno, strapiombi da 10 a 90 centimetri, che spiegano le lesioni delle vôlte costrette a

reggere un peso distribuito senza uniformità. Il primo sopralzo si eleva di ben m. 13.20 dal piano della merlatura: il secondo sopralzo, a pianta quadrata di m. 5.60 di lato, è alto invece m. 9.57, diviso in modo irregolare da una cornice e conteneva la cella campanaria, mentre l'orologio occupava il corpo sottostante. Anche qui le murature s'impostano irregolarmente sulla vôlta del vano destinato a custodire il meccanismo dell'orologio e per di più le murature del secondo sopralzo hanno uno spessore maggiore delle sottostanti. L'ultimo corpo, a pianta ottagonale coronato dalla cupola col globo e la bandieruola, fa portare l'altezza complessiva della torre a 56 metri. È a credere che alla prima antica torre d'accesso fossero aggiunti i due sopralzi per le campane e l'orologio nello scorcio del secolo XV, così che la torre venne a ricordare da vicino quella del castello di Milano. La parte superiore, di carattere decorativo, sembra costrutta a belvedere per dominare la piazza e la città sottostante. Contrariamente a quanto il Barucci credette, anche la cella campanaria e il cupolino (quest'ultimo tuttavia culminante, in origine, a calotta sferica anzichè a cipolla, com'è ora) appartengono dunque al periodo bramantesco (fig. 201); essi figuran bene nelle vecchie rappresentazioni della torre del castello di Milano, ne' graffiti dell'antica villa Pozzobonelli e dell'abazia di Chiaravalle, in un intarsio del coro della Cattedrale di Cremona e nei fondi di diversi quadri di scuola milanese (1).

Comunque voglia risolversi il non chiarissimo quesito della paternità artistica di questa torre, essa è opera grandiosa, non priva di eleganza, nonostante le lievi superfetazioni nella parte superiore, ma che non esce tuttavia dal novero delle opere edilizie di carattere militare proprie all'ultimo periodo della Rinascenza. Nulla vi parla in favore delle nuove tendenze dell'arte. All'interno poche tracce di affreschi di epoca tarda non portano luce in proposito.

(1) L. Beltrami. *Indagini e documenti riguardanti la torre del Castello di Milano.* 1905, dal quale togliamo i dati qui riportati.

Fig. 202. - Modello del Duomo di Vigevano.
Tesoro del Duomo.

* * *

Una cappella in San Francesco a Vigevano e un altare.

A Vigevano Bramante costrusse un altro edificio, questa volta di carattere religioso. Una lettera di Guglielmo da Camino al Duca, del 13 luglio 1494, assicura che i frati di San Francesco di Vigevano avevano incaricato Bramante e un Pietro da Abiate di costrurre la cappella della Concezione della Beata Vergine. *Hano comenzato* — v'è detto — *una capella de la Conceptione de nostra dona et hano tolto quasi meza la strada*, con qualche danno del povero da Camino, che avendo la propria abitazione di fronte alla chiesa, si lamentava di quel progetto, aggiungendo come quei due artisti fossero incaricati dei lavori (1). Poichè era influente presso la corte ducale ottenne forse — com'egli insistentemente chiedeva — che i lavori fossero sospesi? Certo è che di quella cappella non v'è più traccia oggi. Uno studioso del luogo ci ha assicurato che, se non una cappella, almeno un altare in legno che ricordava lo stile di Bramante si conservava nella chiesa di San Francesco fino a cinquant'anni fa; ma fu sostituito da uno moderno di marmo. La cappella della Immacolata Concezione è tuttora nella chiesa francescana, ma non più con le forme originali. Rimane invece — lo provò uno scrittore del luogo, il Colombo — la casa ch'era di Guglielmo da Camino, di fronte alla chiesa francescana, ma molto deteriorata.

Per l'anno 1496 v'è un altro ricordo dell'attività di Bramante. Una lettera del 5 settembre di un segretario ducale al principe nota infatti: *Ho usato et uso omne diligentia per havere il disegno de lo altare per collocare le reliquie secondo la volontà et ordinatione de vostra Excellentia la qual cosa M. Ambrosio Ferré a imponuto a Bramante. Se fossi disegnatore mi non lo seria intercurso tempo alcuno e mandato* (a) *Vostra Excellentia. Tamen satis cito, si satis bene, et ut bene id fiat omni studio curabitur* (2).

La lettera, se ha pretese classiche, non porta molta luce sull'argomento. Più che dell'ordinazione di un disegno da servire per l'esecuzione di un altare delle reliquie, di che il Duca si interessava, sembra si tratti qui soltanto di uno schizzo da ricavarsi dall'altare stesso o da un modello. Vedemmo altra volta — per l'Ospedale Maggiore — il Duca ricorrere al versatile Bramante, atto a tutti i lavori, per un rilievo da esaminare o da mandar fuori di Milano. Così dell'altare non sappiamo nè la destinazione nè la fine.

---

(1) 13 luglio 1494. Lettera di Guglielmo da Camino al Moro:

(Omissis). *Ulterius questi frati da Santo Francesco qui da Vigevano hano comenzato una Capella de la Conceptione de nostra dona et hanno tolto quasi meza la strada, quale è comuna ultra che occuppano una gram parte de lavoro de la mia Caxa. Alexandro da Cremona heri trovò che avevano comenzato lo fundamento: et deliberò che fusse ruynato. E come have intexo che io gli aveva interesse subito se acordo cum li dicti frati et Magistro Bramante et magistro Pedro de Abia de far per ogni modo la dita Capella, che non me sia in grandissimo damno a me e ancora in dispiacere a tutta questa terra che credo certamente vostra Ex. ne haverà ancora lei grandissimo dispiacere per rispetto a la strada qual resterà molto streta. Si che prego la Ex. vostra quanto pregar la posso che quella se degna far scrivere ali diti frati che non faciano più lavorare usque ala venuta de la v. Excellentia.* (Omissis) Arch. di Stato. loc. cit.

(2) Brano di lettera 5 settembre 1496. Arch. e loc. cit. e *Arch. St. It.*, Serie III, P. I, 1871, pag. 325 e segg. Fu detto che si trattasse delle reliquie dei tre Magi. Ma il solo monumento, a Milano, che li ricordi è l'avello, a forma d'arca romana del basso impero, con la scritta: *Sepulcrum trium magorum*, cui sovrasta un bassorilievo in marmo del 1347, in Sant'Eustorgio.

Nell' abside delle Grazie.

L'abside e il tiburio di Santa Maria delle Grazie a Milano.

Gli ultimi anni della dimora dell'architetto a Milano son fecondi di lavoro febbrile, multiforme. Diversi edifici van sorgendo sotto la sua direzione.

L'opera più grandiosa costrutta in Lombardia per opera di Bramante e per volontà di Lodovico il Moro è la parte posteriore del tempio di Santa Maria delle Grazie (fig. 203 e 204).

Fig. 203. - La chiesa di Santa Maria delle Grazie qual'era nel cinquecento.
Disegno del Museo di Stuttgart.

È noto dalle cronache e dalle vecchie memorie del luogo che nel 1459 eran stati invitati a stabilirsi a Milano i Padri Domenicani del convento di Sant'Apollinare di Pavia. I monaci accolsero l'invito e, venuti a Milano, si stabilirono da prima presso porta Vercellina nell'antico monastero di San Vittore all'Olmo detto di San Vittorello. Ma il luogo essendo inadeguato all'importanza dell'ordine, i domenicani ottennero dal conte Gaspare Vimercati, comandante delle milizie ducali, parte dell'area de' suoi possedimenti finitimi al « barco » ducale. Nel 1463 fu stipulato l'atto che permetteva d'iniziar poco dopo lavori di costruzione della chiesa attuale, che fu eretta —

Fig. 204 - Bramante e seguaci. La parte absidale di Santa Maria delle Grazie.

mercè doni e indulgenze (1) — con qualche grandiosità, principalmente sotto la direzione, vuolsi, di Guiniforte Solari. L'architetto lombardo, lo vedemmo, si attenne a una forma di transizione fra la lombarda e quella della rinascenza.

La cronaca del Gattico (2) ci assicura che nel 1482 il tempio di Santa Maria delle Grazie era finito, pavimentato e coperto dal tetto. Concorse nella spesa, per quattromila lire, il giovane duca Gio. Galeazzo Maria Sforza, con l'assenso del tutore Lodovico il Moro, fin da allora desideroso di giovare a quel convento al quale fece poi i più principeschi donativi che la storia milanese ricordi.

Fig. 205. - Planimetria dell'abside della chiesa.

Poco dopo fu collocato sull'altar maggiore un quadro raffigurante il conte Vimercati dinanzi alla Vergine, dovuto a Butinone da Treviglio; nel 1490 vi fu dipinto l'organo, a spese di Marchesino Stanga, familiare del Moro. La chiesa allora era dunque già compiuta. È da questo momento che interviene più direttamente a dar nuovo impulso ai lavori con l'autorità del potere e del denaro il mecenate, Lodovico il Moro. « Morto il conte Gaspare (Vimercati) — scrive il Gattico — Lodovico che alla religione per la buona esemplarità della santa vita e costumi di quei padri e per le calde raccomandazioni fattegli dal Conte suo amico prima che morisse, s'era sommamente affezionato, entrò in pensiero di volere a poco a poco demolire tutte le fabbriche fatte dal Conte giudicandole troppe positive: e perciò volendo cominciare dalla chiesa, gli gettò a terra la cappella grande et il choro antico, et allargandosi a maggior sito con il parere di peritissimi architetti gli fabbricò il nuovo choro e la magnifica tribuna ».

A tale grandiosa idea non rimase certo estraneo l'incessante studio del Moro di accrescer potenza alla propria casa con nuove dimostrazioni di fasto. Ai 29 di marzo 1492 fu posta solennemente, dall'arcivescovo Guid'Antonio Arcimboldi, la prima pietra del nuovo coro. Alla porta della chiesa s'era invece provveduto da oltre due anni, a cura dello stesso principe; negli *Annali* del Duomo, infatti, v'è un ordine del 3 dicembre 1489, per requisire certa quantità di marmi necessari a finire la porta della chiesa che infatti, a ricordare il munifico principe ne presentava l'effigie insieme a quella della consorte (3).

(1) Arch. di Stato. Fondo di Religione. S. Maria delle Grazie. Busta 547. Atti dal 1463 in avanti.

(2) Presso l'Archivio di Stato. Fondo di Religione. S. Maria delle Grazie. Busta 546.

(3) « Facta requisitione nomine illustrissimi domini Ludovici Mariae Sfortiae de nonnulla quantitate marmoris restante ad perficiendam portam ecclesiae dominae S. Mariae de Gratiis extra portam Vercellinam Mediolani ad solutionem cujus marmoris dandi, nuncius domini Ludovici promisit dari

Della porta, del coro e del relativo grandioso tiburio diede il disegno certamente Bramante. Non solo ce ne assicura la cronaca del tempo ricordata dal De Pagave (1), ma un'altra preziosa istoria del convento redatta nel 1765 in base a documenti allora conservati nell'archivio dei frati e agli accenni dei libri antichi d'amministrazione: istoria che sembra esser sfuggita ai precedenti biografi dell'architetto urbinate e agli illustratori della chiesa. V'è detto che « la gran cupola » fu incominciata nel 1492 e finita solo nel 1497 e che « la porta maggiore (il Duca) aveva fatto abbellire dallo stesso Bramante architetto della cupola con que' ornamenti di architettura esteriore che tuttora sussistono ». L'ignoto autore, richiamando la storia del convento del Padre Giorgio Rovegnatino, aggiunge la preziosa assicurazione: « questa cupola fu da Bramante unita al corpo dell'antica chiesa a cui egli aggiunse l'ornamento esterno della porta maggiore ». E il Rovegnatino: « Testudo haec, quam nonnulli in nostris Italiae Urbidus primum aedificatam asserunt, ab egregio Viro Bramante Urbinate architectonicae artis peritissimo erecta est » (2). Vedremo a suo tempo come la preziosa istoria riporti anche qualche brano del *libro del capo mastro* dell'amministrazione ducale riferentesi a pagamenti fatti a Leonardo da Vinci per la pittura del vicino refettorio: esso pure architettato, a quanto pensiamo, dal nostro Bramante. Il 27 agosto di quello stesso anno 1492 un ordine ducale esentava dai dazi di trasporto il marmo *bastardo* proveniente dal lago Maggiore, necessario alla costruzione del tiburio — *in costructione tiburii noviter fabbricandi* (3) — nella chiesa delle Grazie. Una nuova prova dell'interessamento del Moro alla fabbrica si ha finalmente dalle lettere patenti ducali del 10 giugno 1494 con nuove concessioni alla fabbrica; e il diploma, su pergamena, si orna di miniature (4).

Una concessione del 24 luglio 1494 di esenzione di dazi a maestro Pietro da Mandello scultore per far venire due carichi di pietra d'Angera allude verosimilmente, data l'epoca sua, alla fabbrica delle Grazie. In tal caso il Mandello potrebbe essere l'esecutore di una parte delle decorazioni scolpite nella chiesa (5).

Il 18 aprile 1497 Battista Sfondati avvertiva lo Sforza che si provvedeva a nuovi marmi per la chiesa delle Grazie (6). Il 4 dicembre dell'anno stesso Lodovico il Moro — che il 22 agosto aveva regalato al convento i paramenti ricchissimi e molti argenti lavorati, prescrivendo in che giorni s'avessero ad adoperare — faceva ampie elargizioni alla chiesa con un atto nel quale è ricordo preciso delle costruzioni nuove da lui fatte eseguire; e il documento è una dimostrazione meravigliosa della sua generosità: « ecclesiam cum Capellis ereximus, quam et ampliare, et in magnificam ac magis excellentem formam reintegrare intendemus. Capellam majorem, opus insigne, excelsum ac praeclarum, eius Sacrastia et eius Claustro » e ricorda le pitture, il coro, gli armadi per le cose sacre, le argenterie, i paramenti e ancora la costruzione di due ampi dormitorii, dell'ospizio col Capitolo, la riparazione di altri locali, per i

---

facere assignationem unam in brevi termino exigibilem pro tota summa debiti, quod monasterium praefetae ecclesie habet cum fabrica, deliberaverunt huic requisitioni complacere ». (*Annali*, vol. III, ed. Milano 1880).

(1) Casati, op. cit.

(2) Arch. di Stato di Milano. Fondo di Religione. S. Maria delle Grazie. *Circondario*, ecc.

(3) V. anche *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 1888, pag. 31.

(4) Arch. di Stato, fra le pergamene miniate.

(5) *Boll. St. della Svizzera It.* 1888, pag. 31.

(6) *Arch. St. Lombardo* 1874, pag. 485 e seg.

Fig. 206. - Bramante e seguaci. Il portale della chiesa.

Fig. 207. - Antico disegno pel tiburio di Santa Maria delle Grazie. - Accademia di Urbino.

quali aveva fatto dono di una parte dei proprî giardini. Il 3 dicembre 1498 l'inesauribile principe regalava ai frati la vasta tenuta della Sforzesca. Egli s' era così affezionato al convento che vi dava udienze, vi disponeva funzioni per nominar cavalieri, vi si tratteneva di frequente, dopo la messa, a conversar col priore (1).

La ben fondata attribuzione a Bramante dell'idea della nuova fabbrica fu ripetuta dal padre Paolo Morigia, dal Torre, dal Lattuada; solo il Bianconi, pur ricordando che molti fecero il nome di Bramante per quell'opera, si credeva autorizzato a escludere il suo nome « vedendola troppo trita, meschina, massime nell'esterno »; ciò che può rappresentare un nuovo documento del criterio critico prevalente allora.

Il Pungileoni si limitò a credere che Bramante fosse soltanto chiamato per un consulto. Ma la strana limitazione all'opera del nostro artista è ben lontana, s'è veduto, dall'avere un serio fondamento storico. Meglio che le incerte attribuzioni di molti vecchi scrittori — facili ad accogliere come a rifiutar nomi e fatti — valgono dunque, se non bastasse una lunga, radicata tradizione, gli accenni precisi che abbiam su riportato per accettare la paternità di Bramante nella fabbrica voluta da Lodovico il Moro in Santa Maria delle Grazie.

Vediamo ora come l'esame del monumento ci permetta di controllare l'asserzione di quelle antiche cronache.

E incominciamo dalla porta principale della chiesa che, come s'è notato, fu eseguita per la prima, nel 1489 (fig. 206). Nel giugno del 1497 il Moro — che andava pur progettando di riformare l'intera facciata, anzi tutto il braccio principale della chiesa intonandolo alla parte posteriore — ordinava al segretario Marchesino Stanga di far ricerca di *tutti li periti se trovino ne la architectura per examinare et fare uno modello per la fazada de Santa Maria da le Gratie havendo rispecto ad l'altezza in la quale se ha ad ridure la ecclesia proportionata alla capella grande* (2). La cosa stava al duca *summamente a core.* Ma il rifacimento generale della fronte e delle tre navate — per il quale dunque il duca, più che a Bramante, pensava a una specie di concorso — non fu mai intrapreso e, nella fronte, rimase solo la porta bramantesca ad attestare delle intenzioni ducali. Possiamo ancora sottoscrivere alle frasi entusiastiche di un vecchio scrittore d'arte che la descrisse. « È opera di suprema eleganza contemporanea alla ricostruzione della cupola, ed una delle ultime del Moro, onde appare in gran parte imperfetta. Consta d'apertura rettangolare sormontata da arco pieno, al che corrisponde un baldacchino alquanto sporgente e sostenuto da due colonne isolate. Se v'è cosa che possa concedersi allo architetto d'Urbino, è questa principalmente; porta tutti i caratteri del suo sentimento largo, semplice, vario; le anellate colonne, l'accoppiamento di marmi diversi, le proporzioni elette, come elettissime alcune parti decorate da medaglie marmoree ricordanti le cesaree, innestate nello zoforo, il

(1) CANTÙ, COLLA, BRAMBILLA. *La chiesa delle Grazie in Milano.* Milano 1879, con documenti.
(2) Arch. di Stato. *Missive* 206 bis c. 161, v.° e 162 r. e v. penultimo giugno 1497.

getto di fiori e foglie delicatissimi intagliati nei sostegni marmorei della porta; in cui stanno, entro piccole targhe, le insegne, oggi scalpellate, del duca costruttore; a sinistra, la biscia inquartata coll'aquila dell'impero; a destra la pennellessa sua personale impresa. La pittura nel timpano, copia di qualche antica e preziosa che si voleva di Leonardo » (ciò ch'è confermato da ricordi antichi fra le carte del convento) « ha per sostituzione infelicissima la presente di Michelangelo Bellotti *Lodovico e la consorte presentati alla Vergine dai SS. Domenico e Pietro di Verona* » (1).

Il Geymüller confessò di non essersi fatta un'opinione definitiva intorno alla paternità artistica di questa porta, nella quale l'insieme e certi motivi ricordano bene lo stile di Bramante mentre altri son lontani dalla sua purezza. Un esame diligente anche in confronto alle opere precedenti e coeve dell'architetto urbinate par fatto per persuadere che essa fu eseguita da qualche *tagliapietra* lombardo su uno schizzo di Bramante. I rapporti fra essa e la porta della chiesa di San Domenico a Urbino sono innegabili. Ma quest'ultima fu provveduta dall'architetto Maso di Bartolomeo di un fastigio che allunga il partito architettonico, degno del più puro e leggiadro Rinascimento toscano, ma che va a toccare e a invadere la « rosa » della facciata distruggendo di questa, come fu osservato, tutta l'armonia (2). La porta maggiore della chiesa delle Grazie si arresta invece — causa la presenza della finestra rotonda soprastante — al volto ch'è molto sporgente e che ricorda, anche nella decorazione sottostante, quello superiore della loggia a ponente del palazzo ducale di Urbino. Le linee della porta son degne di Bramante e presentano la sua solita armonia, la scioltezza elegante, il pulvino a lui caro molto slanciato che trovammo nel portico della Canonica, la policromia dei marmi e i soliti sottarchi a riquadri e rosoni. Ma le decorazioni delle candelabre son piatte, pesanti, con vasi sopra vasi, eccessivamente allargati nell'orlo in confronto alla base troppo meschina; e l'architrave si presenta poco armonico con quei medaglioni, affini a quelli della Certosa di Pavia, incastrati tutti in fila, senza collegamento fra loro (3).

L'esame del tiburio ha sempre aperto il campo a interessanti discussioni critiche. Da quando, trent'anni fa, in occasione del progettato restauro al monumento, il Colla (4) — condotto fuor di strada da un'inesatta conoscenza dell'arte bramantesca che gli faceva ritenere del caposcuola il portico di Santa Maria presso San Celso e i palazzi di Roma che allora si davano a Bramante — cercò di togliere questo edificio dal novero delle opere del maestro, molti valorosi architetti studiosi dell'arte nostra son scesi nel campo fecondo della discussione. Il Geymüller, illustrando un antico disegno acquarellato dell'Accademia di Urbino che riproduce il tiburio della chiesa di

(1) G. Mongeri. *L'arte in Milano*, 1872.

(2) G. Lipparini, *Urbino*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903.

(3) Nel Museo Cristiano di Brescia è l'antico portale della parrocchiale di Chiari che ripete le stesse linee, men provviste tuttavia di decorazioni, di quello delle Grazie, come già aveva osservato il Carotti (op. cit., pag. 123, n. 2).

(4) Cantù, Colla, Brambilla, op. cit.

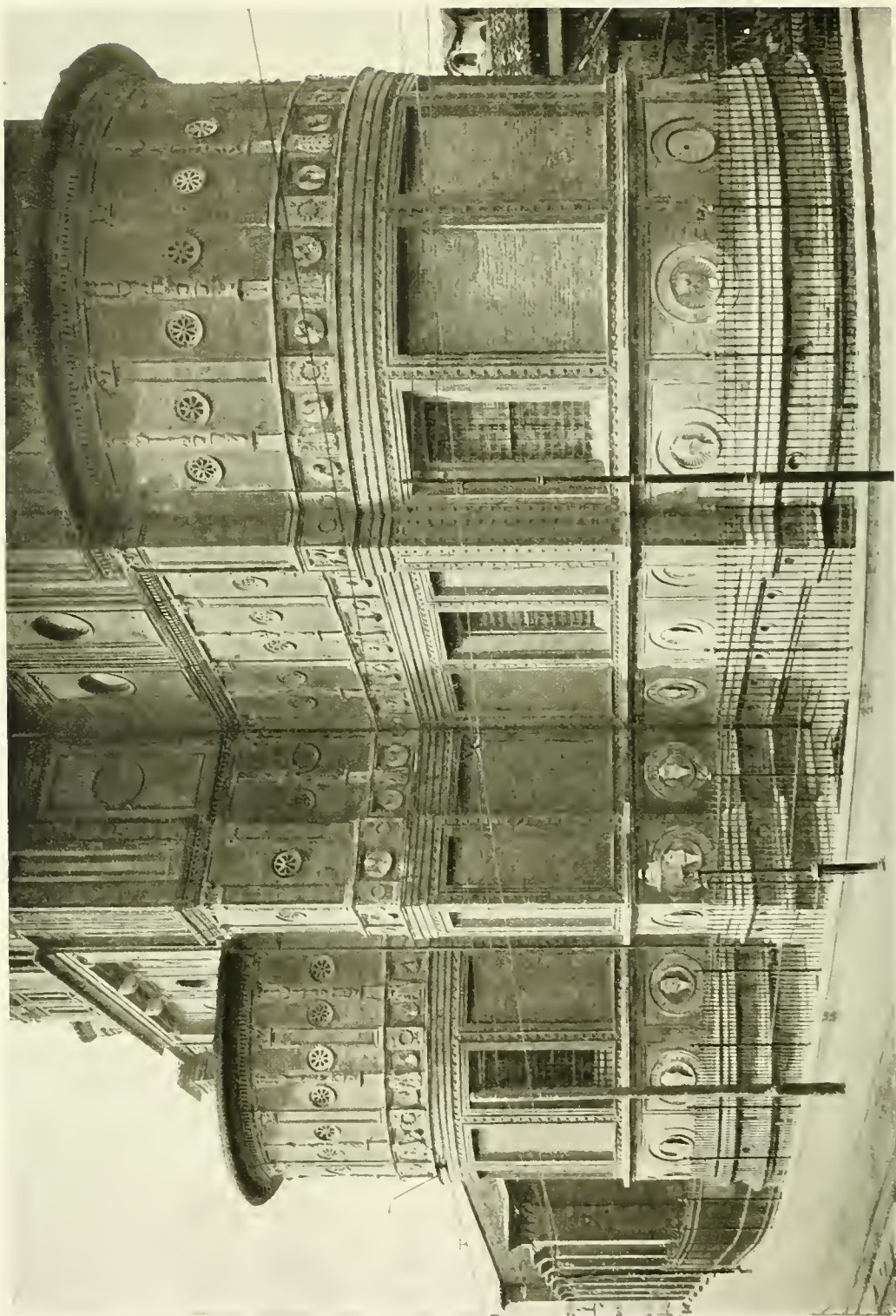



Fig. 208. - Le absidi della chiesa.

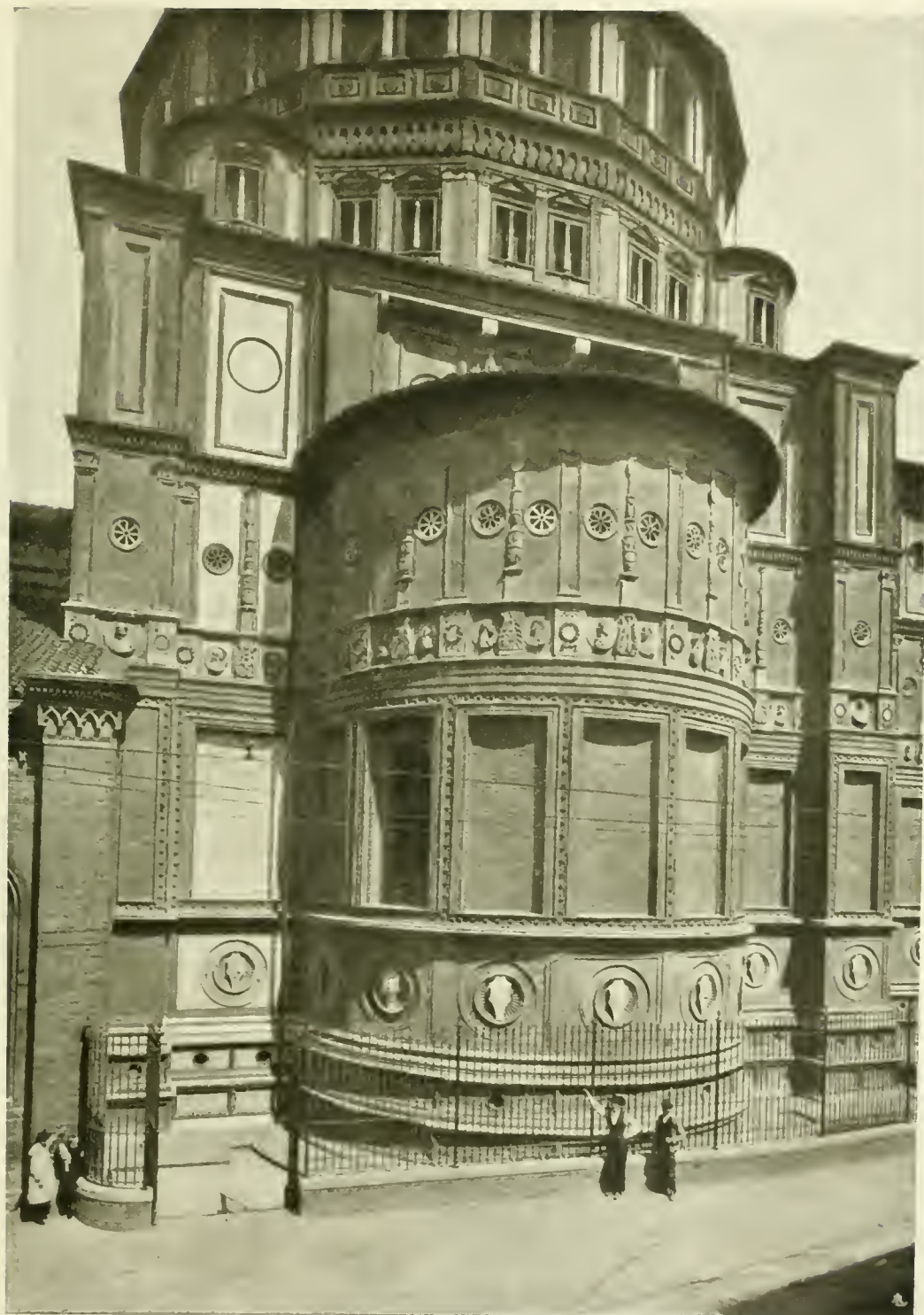



Fig. 209. - Un'abside laterale.

Fig. 210. - Particolare dei contrafforti e torricella attuale.

Santa Maria delle Grazie, si tenne persuaso che quel disegno, pur essendo stato eseguito da artista impacciato e mal sicuro, rappresenti un progetto di Bramante (fig. 207). Questi avrebbe, sul foglio stesso, fatte correzioni, invisibili nella riproduzione a stampa, ma che il Geymuller assicurò aver ben veduto in seguito a una lunga confidenza con quel foglio: correzioni che mostrerebbero una vera padronanza del nuovo progetto che non si spiegherebbe se non ritenendolo suo (1).

Il Geymuller, fondandosi su quel disegno, credette di vedere, nelle misure dell'ossatura della parte absidale, un costante rapporto di 1 a 2, ritmo che egli riscontrò nelle costruzioni di Bramante. Ma non mancò chi obbiettasse come tutti i rapporti da 1 a 2 che si possono notare nella parte absidale della chiesa delle Grazie non rappresentino realmente che la diretta derivazione di un rapporto già preesistente nell'organismo della navata dell'antica chiesa; essendo infatti la larghezza delle navate minori precisamente la metà della navata maggiore, ne consegue quel rapporto fondamentale da 1 a 2 al quale Bramante si dovette attenere, estendendolo alle stesse misure verticali (2).

L'artista geniale ideò una tribuna a forma cubica aperta da un lato verso il corpo anteriore della chiesa con la quale si collega, mentre gli altri tre lati si risolvono in absidi circolari sporgenti (fig. 208). Sopra questo dado si erge, maestoso, un tamburo di sedici facce (fig. 209 e 211), sul quale poggia la cupola, provvista di una loggia ricorrente tutt'intorno; al sommo s'erge il lanternino a due ordini. L'interno (fig. 212) si presenta non meno imponente, con quattro poderosi pilastri sui quali s'impostano i quattro grandi archi che reggono il tamburo: sul quale grandiosamente si incurva la cupola (fig. 214 a 216); la superficie della fascia degli arconi è ornata di cinque grandi dischi incorniciati. L'analogia con la chiesa di San Satiro è indubbia; la notò il Geymüller stesso nell'analoga distribuzione generale delle arcate doppie concentriche e nell'uso dei grandi tondi quale motivo di decorazione. L'audace costruzione, pur dopo le meraviglie statiche del Duomo e di San Lorenzo, dovette allora recare non poca meraviglia a Milano, dove non s'era ancor veduta tanta magia di luce meridiana piovere abbondante dall'alto a illuminare di nuova chiarezza l'arte edilizia. Essa fu certo una rivelazione: le frasi di alta compiacenza dei documenti sforzeschi coi quali il Moro vantava presso i frati la propria munificenza ben lo attestano. Ed è giustificato l'entusiasmo di un francese, il Pasquier le Moine, visitatore della città nel 1515 al seguito di Francesco I, al quale la chiesa sembrò la più bella di Milano.

(1) H. De Geymüller. *Bramante et la restauration de Sainte-Marie-des-Graces a Milan* (nella *Gazette archeologique* del 1887, Paris).

(2) L. Beltrami. *La chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano* (in *Arch. Storico dell'Arte*, 1893 pag. 229 e segg.) e *La chiesa di Santa Maria delle Grazie*, ecc. Milano, Bonomi 1910. (Nella serie *L'Italia Monumentale*).

Fig. 211. - La parte superiore di un'abside.

Ma, come ogni cosa bella, essa trovò e trova tuttora i suoi critici. Si osservò che nella grande compagine dell'edificio si lamenta una incertezza di stile, un'ornamentazione alle volte trita e in qualche parte irrazionale ch'è contraria alla maniera di Bramante; si osservò che il tetto del dado nasconde le finestre binate che circondano, all'esterno, il tamburo e che la parte poligonale oltrepassa in larghezza quella del quadrato sottostante: così che una parte di essa poggia in falso, tanto che fin dal 1598 tutta la parte elevata dell'edificio minacciava rovina. I restauri intrapresi dieciotto anni

Fig. 212. - L'interno del prebistero.

or sono mostrarono diversi ripieghi e varie frettolosità dell'antica costruzione e la prova di emendamenti successivi (1).

Abbiamo rintracciato una relazione di diversi ingegneri chiamati a riferire, il 10 dicembre di quell'anno 1598, sulle condizioni statiche della tribuna della chiesa: un curioso documento dei concetti che prevalevano allora in fatto di restauri. Considerate le condizioni della fabbrica, « ritroviamo » essi riferivano « essere in pericolo di rovina essendo sferica e poggiando male su un quadrato », talchè « il suo fondamento non può pigliare sopra li muri sodi », il suo gran peso male avendo appoggio

(1) V. Quarta relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. Milano 1896.

e l'arco della navata centrale essendo « il più debole e difettoso ». Proponevan così bellamente di « ridurre la chiesa in forma circolare conforme alla tribuna » ma, per il momento, consigliavan di recinger quell'arco con un secondo e di rivestire i pilastri — ch'erano in laterizio — di pietra viva, e di recinger nello stesso modo gli altri archi su cui gravava il peso maggiore. I restauri si ridussero al puro necessario ma si protrassero per un pezzo. Nel 1613 si lavorava ancora a rinforzare « i piloni del tiburio » e i libri del convento ricordano le grandi spese all'uopo (1).

Un attento esame sul posto ci ha riconfermato la verità delle apprensioni degli ingegneri del 1598 e la prova che i lavori proposti, almeno per i piloni isolati di sostegno alla cupola in corrispondenza alla navata maggiore, furono realmente eseguiti.

Il disegno che qui presentiamo ci mostra qual'era il profilo di quei pilastri ideato da Bramante e qual'è ora (fig. 217 e 218). Poichè quei due pilastri in cotto reggenti l'arco in fondo alla gran navata sui quali gravava il maggior peso, (a differenza dei due posteriori addossati all'edificio) si mostrarono insufficienti al compito, essi furon rivestiti con materiale di pietra e furono allargati. I criterii del momento erano piuttosto statici che artistici e il robustamento che ne derivò tornò tutto a danno del concetto architettonico originale. I due pilastri, in origine provveduti di una sola lesena, risultarono invece con due, le quali non corrispondon più alla larghezza dell'arco e restano in fuori dal piombo del piedritto dell'arco. Un vecchio disegno nella raccolta Bianconi, presso l'Archivio Civico milanese, presenta la sezione della chiesa quale risultò da quella modificazione e mostra anzi l'abbinamento licenzioso delle lesene esteso anche all'altro arco che divide il presbitero dal coro: licenza quest'ultima che per fortuna — forse anche per ragioni economiche — non fu attuata (fig. 219). Quel lavoro di rinforzamento fu certamente lungo e molto grave. E il fatto sembra una riprova della fondatezza delle critiche mosse già da antichi scrittori all'arte di Bramante: arte tutta eleganza e purezza di linee, più che conoscenza pratica, sicura delle inesorabili leggi della statica e della dinamica. Ma l'appunto, sia pure in diversa misura, può essere esteso a gran parte dell'arte edilizia di quel tempo ancor nuovo all'esperienza e tutto animato dall'ardor giovanile di novità.

Fig. 213. - Particolare del presbitero.

Tuttavia quel fatto doloroso può offrir la prova che la grande costruzione non fu eseguita completamente sotto gli occhi di Bramante benchè le accuse contro qualche opera di questo architetto dal *terribile ingegno* (l'epiteto è del Vasari) rimontino al Cinquecento: Simon dal Pozzo, per esempio, scrive chiaramente che « ebbe questo

(1) Archivio di Stato. Fondo di Religione. S. Maria delle Grazie. Busta 547.

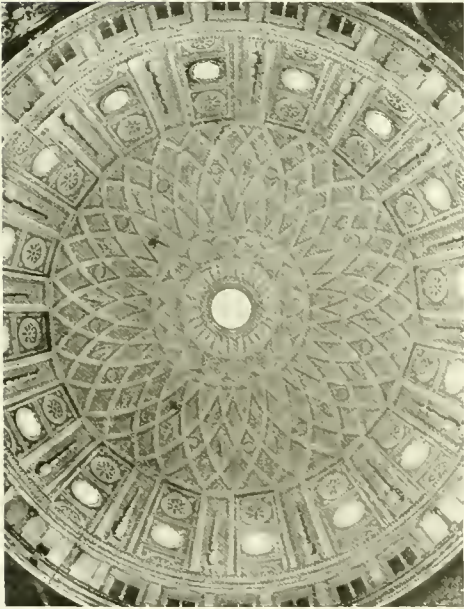



Fig. 214. - La cupola dall' interno.

Fig. 215. - La loggia della cupola.

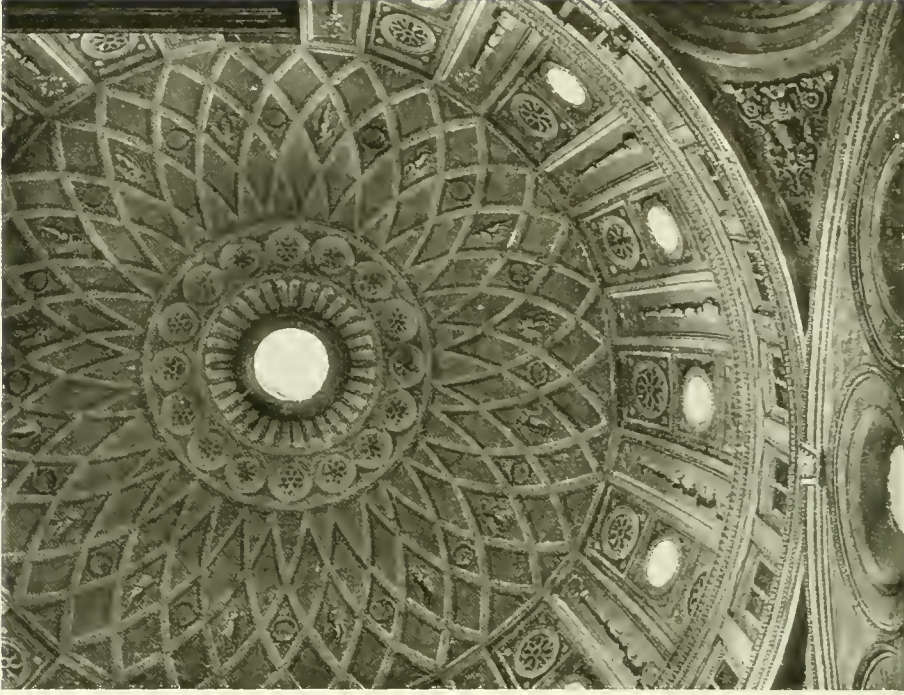



Fig. 216. - Particolare della cupola.

magno architetto un vitio nelle sue fabbriche, che quelle male fondava » e citò il palazzo delle Dame nel castello di Vigevano, restaurato nel 1548 per evitarne la rovina (1).

Se la lontananza temporanea di Bramante, sovraccarico di lavori, dalla fabbrica causò forse quelle trascuratezze di cui s'è fatto cenno, è a credere tuttavia che almeno la parte muraria del tiburio fosse finita innanzi al 1500, cioè prima almeno della sua partenza da Milano, se dobbiam prestar fede alla esplicita dichiarazione fatta nel 1497 da Lodovico il Moro che vantava d'aver fatto costruire quella parte del tempio e alla preziosa lettera a Marchesino Stanga, nella quale non è nessun accenno a lavori per completare il tiburio. Anzi la *cappella grande* doveva già esser finita allora se egli raccomandava che, nel *ridurre la ecclesia*, si tenesse conto di proporzionarla a quella. La cronaca del 1765 — stesa, ricordiamolo, su vecchi documenti allora esistenti — assicurava che la parte absidale nel 1497 era finita. In caso contrario non si spiegherebbe come lo Sforza desse ordine, in quella stessa lettera a Marchesino Stanga, di finire la sepoltura di Beatrice d'Este che doveva essere

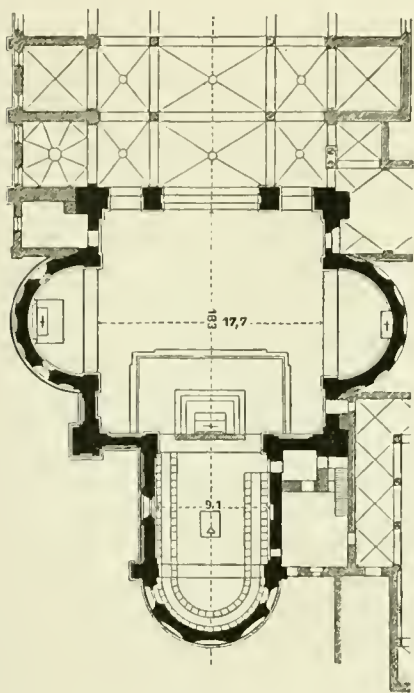



Fig. 217. - Planimetria coi piloni attuali reggenti la cupola.

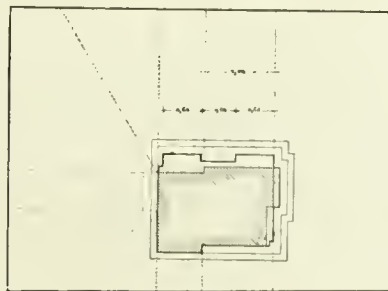



Fig. 218. - Sezione di uno dei piloni del 1598 col rivestimento al pilone bramantesco.

collocata sotto il coro: dove infatti essa fu posta e dove — a quanto il Sanudo racconta — lo sposo sinceramente inconsolabile si recava due volte al giorno a piangere *vestito con zipon de fostagno negro et uno mantello longo negro per corotto*. Quivi egli stesso desiderava esser sepolto coi suoi.

Il Geymüller si persuase che la cupola fosse finita nel 1497, spiegando la differenza fra la parte bassa e la parte alta — diligente, squisita la prima, men pura e, come s'è visto, men solida la seconda — con qualche assenza di Bramante. Egli concluse che la differenza fra la relativa semplicità delle altre costruzioni dell'artista urbinate e la ricchezza esuberante di questa, che sotto certi aspetti rappresenta una concessione ai gusti locali — ciò che per qualcuno proverebbe la non paternità bramantesca del monumento — sia da spiegarsi con l'esuberanza, la libertà di idee di

(1) Colombo, op. cit.

Bramante, sempre alla ricerca (il Lomazzo stesso ne lasciò ricordo) di nuovi motivi e di nuove applicazioni. La magnifica fabbrica sarebbe ben l'opera, geniale e pittorica negli effetti, di quel maestro che il duca chiamava *inginiero et persona quale si delecta cossi de pictura como de architettura.*

Ma forse non si tenne conto sufficiente della libertà con cui — secondo gli usi del tempo — i decoratori rivestivano le costruzioni ideate dall'architetto chiamato a dirigere i lavori, fino a invadere qualche volta il campo del primo. S'è veduto come a San Satiro fosse accaduto la stessa cosa per opera dell'Amadeo e come il De Fondutis eseguisse le decorazioni della sagrestia, che pur si fondono così armonicamente con l'architettura. Nell'interno del tiburio il sapore bramantesco è più sensibile che all'esterno sovraccarico di decorazioni. Il Meyer, sempre acuto investigatore,

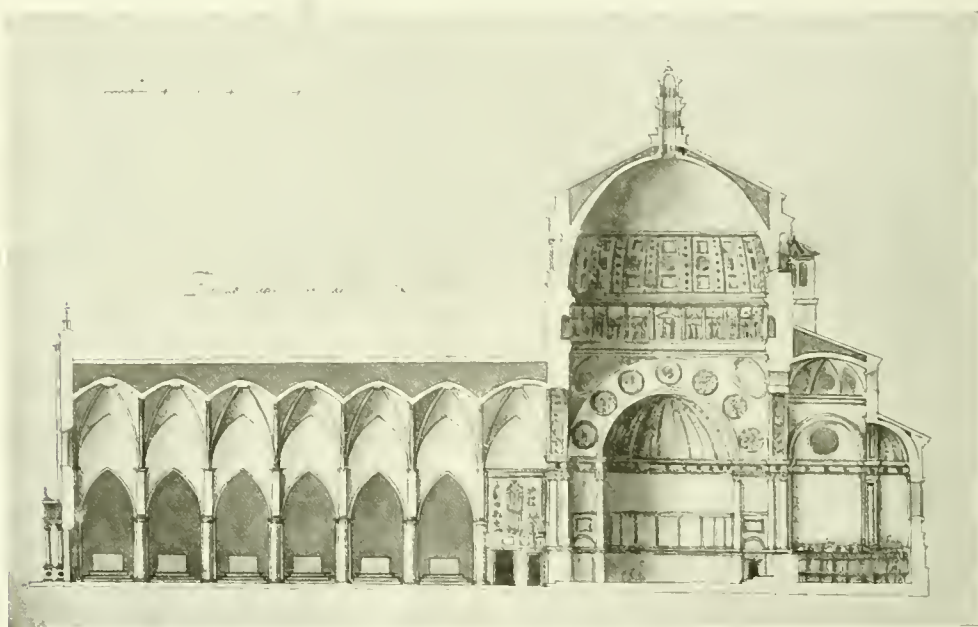



Fig. 219. - Sezione della chiesa in occasione del rivestimento dei piloni della cupola e dell'abbinamento delle lesene. - Disegno della raccolta Bianconi. Archivio Civico.

notò bene come lo spirito personale di Bramante si riveli soltanto nella costruzione che diremo essenziale, nell'insieme. L'audace trasformazione della piccola abside poligonale lombarda nell' attuale più profonda e ampia è ben opera del novatore. L'armonica disposizione delle pareti nell'incrocio dei due bracci con le sue arcate doppie concentriche — che il Meyer avvicinò al partito adottato dal Brunellesco in San Lorenzo e che già vedemmo in opera in Santa Maria di San Satiro — la grandiosa divisione in comparti del corpo quadrangolare, la larghezza degli spazi fra le varie trabeazioni, l' ampiezza con cui girano gli archi e s'impostano sui capitelli eleganti sono altrettante novità prettamente bramantesche. Men razionale qui, per quanto nel repertorio di motivi cari a Bramante, è invece la presenza dei grandi tondi decorativi, troppo numerosi e di tutte le grandezze, e dei quattro grandi archi sotto la cupola che tagliano un poco, con le loro cornici, la trabeazione soprastante: precisamente come nella nota incisione eseguita dal maestro *in Mediolano,* come v'è

scritto. Il tipo della decorazione nella stessa cupola, nell' interno con certe lesene, fra le finestre, senza base e senza capitello, e delle finestre bifore architravate cui sovrasta un timpano schiacciato si cercherebbe invano nelle altre costruzioni bramantesche che abbiam precedentemente esaminato. Una finestra analoga ritornerà invece nell' edicola trivulziana in San Nazaro dovuta a un seguace. Se si tien conto della mescolanza di elementi che non senza incertezza si posson credere di Bramante e se si osserva, all' esterno della cupola, la sovrapposizione di motivi di discutibile purezza, almeno nelle loro sagome, cioè la finta balaustra a pilastri piatti, i riquadri inferiori che racchiudono altrettanti dischi, la loggia superiore troppo alta (ben più armoniosa, elegante e larga nel disegno di Urbino), le ghiere con strisce a raggi su gli archi della stessa loggetta inferiore, vien naturale concludere che qualche artista lombardo, — sia esso Francesco di Briosco che, come ricordan gli Annali del Duomo, lavorò nel 1517-1518 all'edicola di San Nazaro, o quel Pietro Piantanida di cui abbiam scoperto, come vedremo, l' intervento in lavori vicini alla chiesa nel 1509 — debba aver rivestito e completato, dopo la partenza di Bramante, l'edificio ch'era già innalzato, nella sua parte essenziale, fin dal 1497. Nell' eseguire il rivestimento esterno della parte inferiore si tenne sott' occhio il progetto di Bramante ma, lui lontano, non si seppe interpretarne la purezza e la misura. Solo in tal modo par presentarsi naturale la storia del monumento che ha insieme attrattive e deficenze.

Fig. 220. - Il tiburio dell'Abazia di Chiaravalle.

Ad ogni modo l' idea generale del gran tiburio non è che una derivazione rammodernata degli esempi magnifici che la regione lombarda offriva nelle vecchie chiese. Il principio per cui sull' incrocio delle due navate doveva innalzarsi un gran corpo poligonale a logge è fra i più antichi e radicati nell'architettura di Lombardia. Originali o ricostrutti sul tipo degli originali gli esempi abbondan tuttora: citiamo fra i più caratteristici quelli del Duomo di Monza (fig. 221), di San Babila, di Sant'Ambrogio a Milano, e, per analogia, le più complesse e più elaborate costruzioni dell' abazia di Chiaravalle (fig. 220), del campanile di San Gottardo a Milano. La novità introdotta da Bramante nella chiesa delle Grazie dovette consistere sopratutto nell' ampiezza data a quel vecchio motivo e nel sistema adottatovi nell' interno: sistema edilizio e decorativo nel tempo stesso.

Fig. 221. - Tiburio del Duomo di Monza.

Nell'abside delle Grazie.

Le decorazioni dell'abside — particolarmente nella parte intermedia — son fra le più efficaci che possan vantare monumenti della Rinascenza lombarda. Un alto zoccolo, che ricorre lungo tutto l'edificio, si orna di grandi tondi con le imprese sforzesche (ripristinate anni or sono) entro altrettante riquadrature. Nella zona soprastante si aprono alcune finestre e nicchie vuote che verosimilmente non rispondono a un concetto definitivo di Bramante: il quale, a giudicare dal disegno di Urbino fatto sotto la sua direzione, avrebbe ideato una serie non interrotta di finestre rettangolari semplicemente incorniciate e alternate da lesene coi relativi capitelli che, all'atto pratico, non furono eseguite, preferendosi allargare gli spazi quadrangolari. Al di sopra dei riquadri corre una fila di lesene e di semicolonne di carattere lombardo a candelabro alternate

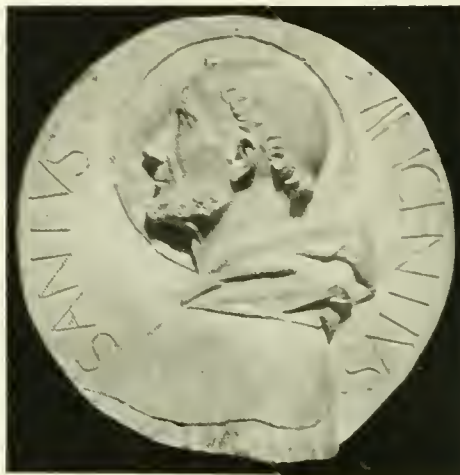
Fig. 222. - Decorazioni in cotto delle riquadrature absidali.

da rosoncini traforati. Negli spazi fra le basi bellamente ornate delle semicolonne e delle lesene campeggiano, in altrettanti medaglioni, vigorosi busti di santi domenicani, a buon rilievo (fig. 223-228). Chi sia l' esecutore di questa esuberante decorazione — che verso l' interno, dal lato del chiostrino, si semplifica in pure sagome senza aggetti — i documenti non dicono. La tradizione ne dava merito al Caradosso, come per quella di San Satiro. Ma lo stile dell' artista quale la critica moderna ha meglio rivelato è ben diverso: e per quanto riguarda San Satiro s'è visto che quelle decorazioni spettano al De Fondutis.

Ora è precisamente a questo scultore che, a parer nostro, debbon darsi anche le decorazioni a rilievo dell'abside di Santa Maria delle Grazie. V'è in quelle mezze figure — rappresentate quasi tutte di profilo per dar loro minor sporgenza e difenderle meglio dalle intemperie del luogo aperto — la stessa modellatura vigorosa, un po' sommaria, con certi tagli caratteristici nei menti aguzzi e lo stesso formar dei piani dei visi sicuro, squadrato, e nelle basi e sottobasi delle lesene lo stesso modo

Fig. 223. - Decorazioni nell'abside.

Fig. 224. - Decorazioni nell'abside.

di comporre le grandi foglie seghettate proprie al Fonduti. Il quale si rivela non meno originale nel modellar con vigoria queste mezze figure di asceti, che nel comporre la grande scena della lamentazione intorno al corpo di Cristo conservata nella cappellina della Pietà a San Satiro. Quei medaglioni presentano una bellezza raccolta e profonda di sentimento e una delicatezza squisita: specialmente quelli di

San Pietro Martire. San Vincenzo.

San Lorenzo. Santa Caterina.

Fig. 225-228. - Agostino De Fondutis. Medaglioni nell'abside della chiesa.

Santa Caterina (fig. 228), piena di morbidezza, le chiome molli e fluenti, (tanto affine alla pia donna che regge i piedi di Gesù nella composizione della cappellina), di San Pietro Martire, (fig. 225) solenne, ispirato, di San Lorenzo, (fig. 227) vigorosa figura di asceta estasiato, di San Vincenzo, (fig. 226) segaligno, un vero ritratto per il quale sicuramente lo scultore prese a modello uno dei Padri delle Grazie,

Fig. 229. - Bramante. Il chiostro piccolo di Santa Maria delle Grazie.

di San Sebastiano, giovane dalla lunga chioma incolta, di San Gervasio sorridente, magnificamente eseguito, di San Giorgio, asciutto, severo, qual si conviene al santo guerriero. Le pieghe profonde, le chiome morbide che si risolvono in masse abbondanti a ciocchette vivaci come serpentelli, del tutto affini a quelle del San Giovanni nella scena della lamentazione di Cristo, ritornano in questi e in alcuni altri medaglioni sparsi nei musei e negli edifici lombardi che fin qui si ritenevan quasi sempre di fabbrica cremonese: ma quest'ultima aveva adottato — per i medaglioni decorativi — un tipo di figure imbambolate, dal collo interminabile, quasi sempre viste di fronte. Le fornaci di Cremona ne forniron campioni anche alle città dell'Emilia.

Fig. 230. - Il chiostro piccolo e l'esterno della sagrestia.

La sagrestia e il chiostrino.

Vedemmo come lo Sforza, nel 1497, si vantasse d'aver costrutto, oltre la parte absidale della chiesa, anche il chiostrino e la sagrestia: *sacrastia et eius claustro.*

Poichè non possiamo pensare ai chiostri maggiori, che appartengono evidentemente al periodo precedente, parrebbe non esservi dubbio che il Moro alluda al piccolo chiostro unito alla parte absidale del tempio e dal quale si accede precisamente alla famosa sacristia. D'altra parte un documento — di cui abbiam trovato ricordo antico (l'atto purtroppo manca) in un vecchio registro del convento — assicura che il 18 aprile 1509 furon stese convenzioni fra i monaci di Santa Maria delle Grazie e maestro Pietro Piantanida e altri *maestri di muro*, non ricordati, per la costruzione

della loggia verso il Castello (1). Il chiostrino, semplice ma pieno di leggiadre eleganze, è quadrangolare, con cinque archi a pieno centro per ogni lato, sorretti da svelte colonnine che poggiano su uno stilobate (fig. 229 e 230). Nel 1896, a cura dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti, vennero eseguite opere di consolidamento, sostituendo anche alcune colonne deteriorate e completando parte del chiostrino e della

Fig. 231-233. - Capitelli del chiostrino.

sagrestia all'esterno verso via Caradosso (2). V'è indubbiamente nelle pure cornici in cotto del chiostrino, nelle trabeazioni, nei capitelli (fig. 231-233) in pietra grigia (analoghi a quelli della porta maggiore, col caratteristico caulicolo molto sporgente appoggiato alla foglia), nella varietà dei capitelli pensili, nella parca policromia dei materiali usati, nelle chiavi d'arco e specialmente in quella corrispondente alla sagrestia,

(1) Arch. di Stato. Fondo di Religione. S. Maria delle Grazie. Busta 588. *Registri d'archivio.*

(2) V. relazione dell'Ufficio Reg. dei monumenti di Lombardia. 1896-97. Milano. Si dovette procedere allora all'opera di parziale sostruzione dell'edificio, ciò che prova le deficenze antiche.

ornata di putti reggenti lo stemma ducale, — putti di squisita fattura e del tutto analoghi ai compagni della Canonica di Sant'Ambrogio (fig. 234), così da richiamar lo stile di Biagio da Vairone — un gusto veramente degno di Bramante.

Il Geymüller la credette sicura opera sua. Il Meyer — che giustamente aveva veduto nella porta maggiore l'opera solo indiretta di Bramante — insistè sulla nobile paternità artistica del chiostrino e pensò che le belle chiavi d'arco fosser eseguite su suoi disegni tanto gli parvero belle e personali. Il Müller-Walde arrivò addirittura a vedere l'intervento di Leonardo da Vinci qui e nel coro (1); ma quest'ultima attribuzione certamente non ha fondamento. Nè Luca Pacioli, parlando dell'attività di Leonardo a pro del convento delle Grazie, nè i ricordi del convento stesso da noi consultati

Fig. 234. - Biagio da Vairone (?). La chiave d'arco con lo stemma sforzesco-estense sull'arco alla sagrestia.

e che pur citano dai vecchi registri del XV secolo, come vedremo, pagamenti a Leonardo per le pitture, ne fanno alcun cenno.

Ma della convenzione del 1509 su ricordata bisogna pur tener conto poichè parrebbe non esservi dubbio che la loggia — come veniva chiamato allora il chiostro a logge — estendentesi verso il finitimo castello (o piuttosto verso i giardini del castello ricordati spesso da altre carte del convento) (2) sia una cosa sola col chiostrino. Potremmo dunque conciliare il documento del 1497 (confermato dal carattere bramantesco del piccolo chiostro) con la convenzione del 1509 pensando che avvenisse

(1) In *Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg.*, 1899, 107.

(2) Arch. e loc. cit. Busta 562. Contiene numerosi documenti relativi ai diritti che il convento vantava sul terreno confinante col giardino ducale, in cui scorreva un fontanile che diede luogo a frequenti discussioni di proprietà. V'è pure un vecchio ma non sincrono disegno del terreno contestato.

del cortile ciò ch'era accaduto del tiburio. Il Moro ne affidò a Bramante il progetto e la costruzione: ma alla caduta dello Sforza e alla conseguente partenza dell'architetto urbinate i lavori rimasero interrotti. Nel 1509 i *maestri di muro* milanesi completavano le parti murarie rimaste interrotte, le decorazioni in cotto non ancor collocate a posto, provvedendo alle mancanti.

Ce lo fa supporre specialmente il fatto di trovare nelle trabeazioni all'esterno della sagrestia e nella cornice della finestra rotonda che alla sagresia dà luce, certa decorazione in cotto minuta e un po' meschina a ovoli, dentelli, fuseruole che si rivela dei primi anni del cinquecento e prodotto del repertorio comune delle fornaci

Fig. 235. - Particolare del piccolo chiostro e accesso alla sagrestia.

del luogo. Essa precisamente ricorre, tal quale, intorno al gran dado reggente la vicina cupola, nella parte verso il convento, che fu evidentemente compiuta dopo Bramante e più frettolosamente, talchè le candelabre vi sono a pena profilate, senza le parti a rilievo.

Nel chiostrino il ricordo del mecenate è reso più vivo dalla sua effige scolpita superbamente in marmo, oggi collocata in una parete, sopra una lapide barocca (fig. 236). Il viso caratteristico di Lodovico Sforza, incorniciato dall'ampia morbida chioma fluente, v'è rappresentato con rara vivacità così da ricordare quello del convento di Sant'Ambrogio, ambedue forse dovuti al De Fondutis, il decoratore per eccellenza delle costruzioni di Bramante.

Una porta — semplicemente ornata in cotto a fuseruole con pure sagome e, nell'intradosso, a lesene tagliate, a metà, da un tondo (motivo che Bramante vide

nella parte interna del Palazzo di Urbino, nella sala della « Jole » e nella relativa finestra) — dà accesso alla sagrestia. Ha questa una forma rettangolare risolta, nell'interno ad abside, con gran volta a vele coi caratteristici angoli tagliati fuori da una lunetta che ne racchiude insieme due, illuminata da finestre quadre nella parete e rotonde nelle lunette. Uno squisito fregio, (fig. 237) in cui si moltiplica la impresa

Fig. 236. - Agostino De Fonduti (?). Lodovico il Moro.
Su una parete del chiostro piccolo.

cara al Moro, il caduceo, ricorre nel cornicione; e la volta, messa a oro e argento e dipinta, è tutta una festa di leggiadrissimi ricami a corde — i *vinci* cari a Bramante prima che a Leonardo e a' suoi se Leonardo li ricorda come idea di Bramante stesso, benchè in realtà anteriori ad ambedue (fig. 238) — che si intrecciano, s'aggrovigliano, or grosse come gomene, or delicate come fili, e si rincorrono gaiamente, si compongono in leggiadri nodi, si stendono, invadono le pareti, i pennacchi, le vele dipinte d'oltremare e seminate di stelle d'oro. L'arte dell'architetto cede il posto a quella del pittore

Fig. 237. - Il fregio con l'impresa del Moro « il caduceo » nell'interno della sagrestia delle Grazie.

Fig. 238. - Un esempio di intrecci decorativi anteriore a Bramante e a Leonardo.
Chiostro grande delle Grazie (dopo il restauro).

genialissimo e trionfa in questa meravigliosa sala, di un gusto così profano, festosamente innondata di luce. E l'arte invade gli intarsiati armadi di legno, che padre Vincenzo Spanzotti dispose intorno alla bella sala nel 1498 e che furon ripresi poi, sostituendo alle tarsie le pitture, dove le istorie del nuovo Testamento, fra elegantissimi meandri nelle fasce, si svolgono accanto alle imprese degli Sforza. Il *genius loci*, Lodovico il Moro, appare qui e sempre dov'è arte vera e squisita: la sua effige, presso quella del figlio Massimiliano, è scolpita in bassorilievo, addossata, con la seconda,

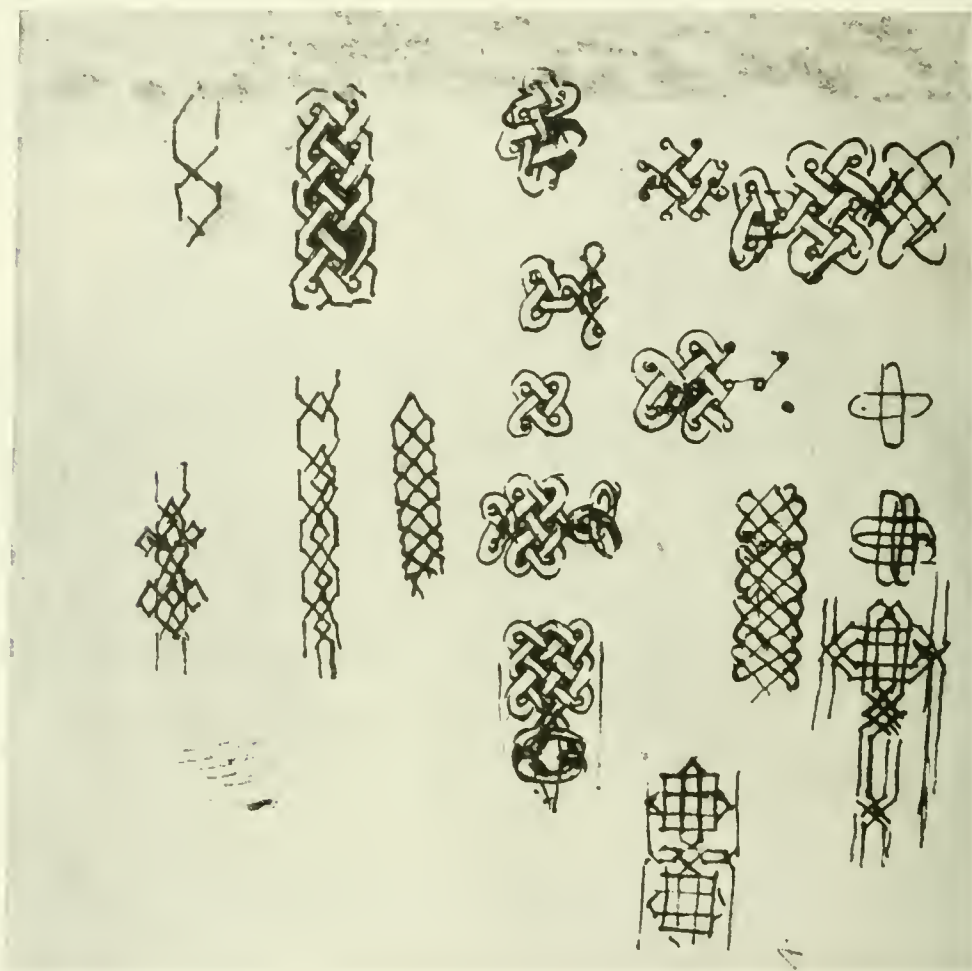



Fig. 239. - I « gruppi di Bramante » (?). - Cod. Atlantico, fol. 279 v.

presso l'absidiola. Bramante, poichè convien pensare a lui, architetto caro allo Sforza, ideò verosimilmente le linee generali, come ideò quelle del refettorio, costrutto prima del 1495. Quest'ultimo, che deve la sua attrattiva — è vano dirlo — al capolavoro vinciano, è un vasto salone rettangolare col soffitto a volta e lo sfondo, superiormente alla *Cena*, a creste a vela con gli angoli dal solito bramantesco motivo delle due lunette accoppiate. Una squisita decorazione pittorica — che si vuol di Leonardo stesso — nelle lunette laterali alla *Cena*, a festoni di frutta, e una più misurata a greche, medaglioni e festoncini corre lungo il finto cornicione della sala: il quale

ha la doppia trabeazione cara a Bramante, con la cornice dei pilastrini in corrispondenza ai peducci delle volte molto pronunciate. Le stesse volte bellamente girate, eleganti, presentano i locali vicini di accesso e di comunicazione al chiostro grande. In un piccolo locale comunicante col chiostro grande è apparsa recentemente una leggiadra decorazione a colori che finge un'architettura a grandi vani aperti con cartelle, figure, ornati del più puro gusto della Rinascenza lombardo-toscana (figura 240). Essa è ben degna di Bramante che può averne data l'idea nella sua duplice qualità di architetto del luogo e di pittore. Su tutto quest'insieme di locali che compongono il tempio monumentale e il convento delle Grazie l'arte di

Fig. 240. - Particolare della decorazione policroma testè rintracciata in un locale comunicante col chiostro grande.

Fig. 241. - Montorfano. Edificio nel fondo della *Crocifissione*. - Refettorio delle Grazie. (Dal Geymüller ritenuto disegnato da Bramante).

Bramante aleggia dunque sovrana. Essa non poteva trovare più ideale complemento che nel capolavoro lasciatovi da Leonardo (1).

Prima di abbandonare un tal santuario d'arte convien ricordare come il Geymüller sospettasse che Bramante stesso potesse aver dato al Montorfano il disegno del fondo architettonico nell'affresco della Crocifissione (fig. 241). La città di Gerusalemme v'è raffigurata con una serie di edifici, a cui serve d'accesso un grandioso corpo avanzato a due archi classici fiancheggiato da due torri a riquadri sopraelevati a mo'

(1) Gli Annali del Duomo ricordano poi che nel 1504 Tommaso Cazaniga e Tommaso Amigoni scultori del Duomo si recavano a eseguire un *lavabo* nel refettorio delle Grazie. Oggi non ve n'è traccia.

di cubi incorniciati. V'è infatti nelle belle profilature, nelle doppie e ampie trabeazioni, nelle cupole un innegabile sapore bramantesco. I rapporti fra la parete principale, divisa a lesene e riquadri, e l'esterno della chiesa di San Satiro verso via del Falcone son chiari; così fra il cortile — a pilastri con archi, una doppia trabeazione e le inferiori finestre architravate — che s'intravvede nell'interno di quel finto edificio, e le costruzioni del nostro architetto a Roma. Ma indubbiamente la derivazione da parte del Montorfano è indiretta. In quell'edificio dell'affresco v'è una miscela di elementi eterogenei non conciliabile con l'arte del maestro urbinate: accanto alle parti che abbiam descritto vi son torri medioevali, file di piombatoi, merlature coperte da tetti di pretto tipo lombardo. Analoghi edifici il Montorfano riprodusse nel fondo di tutte le composizioni che altrove abbiam creduto potergli attribuire: le crocifissioni nell'affresco dell'ex convento di Sant'Agostino Bianco (con un castello per metà medioevale per metà bramantesco), in un quadro nella dispersa collezione Cernazai (con un castello più grossolano a torri con cupolini), gli affreschi della cappella di Sant'Antonio Abate in San Pietro in Gessate, in cui quella miscela di stili ritorna anche più bizzarramente (1).

Fig. 242. - Gli edifici annessi alla chiesa recentemente ripristinati.

Del resto al nuovo stile del puro Rinascimento popolarizzato da Bramante in Lombardia altri pittori locali si ispirarono: il Butinone, che nel quadro dei Borromeo all'Isola Bella ideò uno splendido fondo a logge ornatissime e pure; lo Zenale, che nel fondo di un affresco nella cappella Grifi in San Pietro in Gessate immaginò un tempio bramantesco a cupola e tre absidi con classiche divisioni nelle pareti e ornò leggiadramente tutta la cappella ad ampie finte trabeazioni e tondi; il Bergognone elegantissimo pittore e decoratore che ideò più volte ben composte architetture classiche nei fondi dei suoi quadri. Quanto al Bramantino, i fondi architettonici de' suoi dipinti presentan edifici freddamente ispirati all'antico con una rigidità geometrica ben lontana dall'arte ricca di effetti del maestro urbinate.

* * *

Una distribuzione architettonica analoga a quella del refettorio delle Grazie, che fa pensare all'intervento di Bramante, è nel refettorio del soppresso convento di Santa Maria della Pace. L'edificio sorse, anche col sussidio degli Sforza, intorno al 1466; fu ripreso più tardi e il 2 settembre 1497 l'arcivescovo Guido Arcimboldi ne

(1) V. *Rassegna d'Arte*, novembre 1907 e dicembre 1911.

Fig. 243. - Decorazione nel refettorio di Santa Maria della Pace.

Fig. 244. - Particolare della detta decorazione.

consacrava solennemente la chiesa. La maggior parte dell'edificio, co' suoi quattro chiostri, ha forme ancor lombarde che si debbon verosimilmente, almeno in parte, a Guiniforte Solari. Ma il refettorio sembra piuttosto appartenere al periodo di lavori dell'ultimo decennio di quel secolo. La bella sala rettangolare — lunga circa 30 metri e larga poco più di 9 — presenta un motivo architettonico e decorativo del più elegante Rinascimento. Lungo le pareti molteplici lesene ornate di candelabre dipinte (e ridipinte) sorreggono un'ampia trabeazione, provvista, nel fregio, d'una esuberante finta decorazione a putti, chimere, medaglioni, volute, forse apposta un po' più tardi, nei primi anni del cinquecento. Sulle lesene si impostano le lunette su cui s'incurva la volta. Le costole son decorate a fogliami e un nastro bianco pieghettato corre lungo gli archetti e inquadra gli spicchi; gli angoli son risolti, al solito, con volticelle trasversali che ne racchiudono due. Due grandi composizioni ornavano questa sala: una copia della *Cena* vinciana, dovuta al Lomazzo, trasportata poi alle Grazie; e, rovinatissima, ma ancor sul posto, una Crocifissione che si attribuisce a Marco d'Oggiono (del 1510 e, per altri, del 1520), al quale potrebbe forse spettare la decorazione policroma circostante (1).

L'ispirazione bramantesca — diretta o indiretta ma vicina — v'è evidente nel largo svolgersi dei vari elementi architettonici, nel girar delle volte, nel loro combinarsi agli angoli nel modo che s'è accennato, nel profilar largo delle lesene dipinte, nell'ampia trabeazione, nei tipi dei capitelli di lieve purissima profilatura e che continuano, diritti, le linee sottostanti.

La chiesa di Santa Maria di Abbiategrasso.

« Anche nel borgo di Abbiategrasso lasciò Bramante prove della sua abilità. La facciata della Chiesa Maggiore dev'essere da lui disegnata ed eseguita nel 1497, epoca che coincide appunto col tempo della sua dimora presso i Duchi di Milano ».

La notizia è così offerta dal De Pagave e ripetuta dal Casati. E fa meraviglia che la data apposta di fianco all'ingresso di quella chiesa (fig. 247), che era stata letta giustamente dal vecchio biografo, si sia poi mutata — in tempi a noi vicini — in 1477, come accennammo al principio di questo capitolo. S'è visto che già nel 1461 gli ambasciatori fiorentini avevan molto ammirato il castello e i luoghi circostanti di *Biagrassa* e che fin dal tempo in cui Bona di Savoja era obbligata a stabilirvi la sua residenza quel *loco propinquo ad Milano* era il più *piacevole et delectevole*. Unito a Vigevano, del quale era considerato quasi come un'appendice naturale, vien fatto di pensare che quando Lodovico il Moro, intorno al 1497 come s'è visto, prese a rimodernare, per opera di Bramante, il palazzo di Vigevano, curasse anche la ricostruzione della chiesa di Abbiategrasso dedicata a Santa Maria Nascente, affidandone la cura all'architetto stesso.

Questa volta tuttavia, in mancanza di documenti scritti, sussidiano soli i confronti stilistici.

---

(1) A. Annoni (in *Rassegna d'Arte*, agosto 1905).

Fig. 245. - Bramante. La fronte della chiesa di Abbiategrasso (1497).

Dinanzi alla vecchia chiesa, di tipo ancor gotico, abbondantemente provveduta di terre cotte ornamentali, l'architetto della Rinascenza innalzò un grande arco a mo' di colossale pronao (fig. 245 e 246). Il quale, ricollegandosi ai due lati, col mezzo di due archi comunicanti, col vastissimo portico del periodo di transizione, sembra completare nel modo più imprevvisto la piazza monumentale che fa corona al tempio. Egli volle, con ardimento, il grande arco rivestito di marmi facendolo sporgere su due tratte di parete provviste, sul davanti, di doppi pilastri cui sono addossate due colonne abbinate per ogni lato (fig. 248 a 251) reggenti al primo ordine una sapiente trabeazione sulla quale s'imposta un'unica base reggente a sua volta, nell'ordine superiore, altre due colonne per ogni lato. Sulla trabeazione superiore s'incurva vastissima la volta a botte. Ma il fastigio che doveva coronare l'opera magnifica non fu mai eseguito, così che sul corpo superiore di fabbrica poggia, a due spioventi, modesto e

Fig. 246. - La chiesa di Santa Maria di Abbiategrasso
e l'antica piazza a logge.

inelegante, il tetto ad ampia sporgenza. La stessa parte superiore dello sfondo del grande arco appar posteriore al periodo bramantesco e men pura di quella che si protende (fig. 254). Il Geymuller aveva già osservato che il secondo piano deve esser stato costrutto dal 1500 al 1505, cioè dopo la partenza di Bramante. Una triste fatalità sembra incombere su tutta l'opera bramantesca in Lombardia: ardimenti artistici attuati a metà attestano tuttora la sorte del mecenate gran signore al quale il destino inesorabile non consentì di compiere intera la sua parabola di grandi e di piccole vicende.

Nel 1601 si lavorava a decorare il tempio. L'intransigenza dell'arte barocca non seppe rispettare il monumento. All'interno tutto invase e ricoprì. All'esterno, nello sfondo dell'arcone, nell'imbotte delle volte e sulle tratte laterali, con pettegola ostentazione coprì gli spazi rimasti vuoti, e, alterando la pura armonia delle linee antiche, aprì nicchie nei piccoli comparti laterali, vi collocò statue, dipinse mediocri figure, agitò cartelle accartocciate, cincischiò modeste inutili decorazioni. Così che

Fig. 247. - La data 1497 (già erroneamente letta 1477) nel sottarco della fronte della chiesa.

Fig. 248. - Particolare della parte sporgente dell'arcone.

il partito architettonico ideato dai continuatori di Bramante nello sfondo dell'arcone — con rivestimento a pilastri abbinati reggenti trabeazioni analoghe alle primitive per ogni piano e collegati al corpo avanzato — ne rimase oppresso.

È facile constatare nell'opera grandiosa un movimento ardito di linee, un giuoco largo, solenne, fastoso di piani che invano si cercherebbero in ugual misura nelle opere precedenti, benchè quelle già li lasciassero prevedere. Così che non si comprende veramente come anche di recente (1) in una costruzione così classicamente progredita

Fig. 219. - Particolare dell'arcone con le decorazioni posteriori a Bramante.

si potesse vedere un'opera primitiva, anzi adirittura la prima opera dell'artista in Lombardia!

L'arte precedente abbondava di esempi a cui l'architetto poteva ispirarsi. Senza ricorrere ai grandi archi romani, che nella loro più completa manifestazione, nell'Urbe, l'artista verosimilmente ancor non conosceva, vien fatto di pensare che egli si sia ispirato e alla fronte della basilica di San Marco a Venezia, — la quale presenta tutta una serie di combinazioni a colonne abbinate a due piani reggenti

(1) Carotti, op. cit.

arconi analoghi (fig. 253) — e alle costruzioni di Leon Battista Alberti. Ma il partito adottato da quest'ultimo nel tempio Malatestiano, nella fronte della chiesa di Sant'Andrea a Mantova, in Santa Maria Novella a Firenze, consigliò piuttosto Bramante — s' è visto — a voltare con grandiosità l'arcone della Canonica impostato su due soli

Fig. 250. - I capitelli delle lesene e delle colonne.

Fig. 251. - I capitelli delle lesene interne.

grandi pilastri. La novità di questo di Abbiategrasso consiste nell'averlo diviso in due piani, consigliata sicuramente e dalla vicinanza delle antiche colonne nel portico della piazza con le quali occorreva intonarsi, e dalla eccessiva altezza data all'arcone stesso, che mal avrebbe tollerato pilastri o lesene esagerati. Il motivo verrà sviluppato più tardi dall' artista nel colossale nicchione del cortile del Belvedere in Vaticano,

Fig. 252. - Una chiave d'arco.

che pare una gigantesca realizzazione di un dipinto pompeiano, nel quale il grande arco è pure impostato sopra un doppio ordine, ma regge poi un corpo sopraelevato imponente.

Nonostante la sua novità la fronte della chiesa di Abbiategrasso presenta indiscutibili addentellati con le costruzioni precedenti del maestro stesso. Le doppie lesene del fondo, provviste di una base comune a entrambe, trovammo già nel pian terreno del corpo principale della chiesa di San Satiro; la trabeazione parca, misurata, che conosce il valore delle distanze dei vari elementi fra loro e che, nella ricorrenza delle colonne, tien posto del pulvino, si raccomanda in tutte le costruzioni che abbiamo esaminato; i capitelli eleganti, dall'ampio caulicolo mollemente appoggiato alla foglia d'acanto ritorta, or provveduti di una fascia a intrecci come un cesto (nell'identico modo di uno nella nota incisione segnata da Bramante e quale ritorna nella Canonica), ora animati dai delfini cari all'arte del Rinascimento e con le code intrecciate, or da uccelli appoggiati all'orlo di un vaso, ricordano ancora, nella loro bella varietà di motivi, i precedenti. Ma l'ignoto scultore non diede prova della squisita virtuosità di scalpello di che s'eran mostrati capaci Biagio da Vairone e i suoi compagni nell'eseguire i capitelli e le protiridi della Canonica ambrosiana; nè i busti di santi che sporgono dai tondi collocati nei peducci degli archi comunicanti col portico mostrano la finezza e il senso di naturalismo che si richiedevano per illeggiadrire la mole bramantesca. È questa una riprova che, a completare il lavoro di rivestimento in marmo nella parte superiore e nella parete di fondo — non certo destinata a mostrare l'attuale misera incorniciatura intorno alla porta della chiesa limitata da rozzi piedritti — si lavorasse saltuariamente dopo la partenza di Bramante.

Fig. 253. - Particolare di San Marco a Venezia che ispirò a Bramante l'idea dell'arcone della chiesa di Santa Maria di Abbiategrasso.

Il Meyer, persuaso che nel 1493 Bramante fosse stato a Roma (la cosa, come s'è visto, è tutt'altro che provata, e ad ogni modo, se egli v'andò fu una gita assai fugace), vide in questa gran fronte della chiesa di Abbiategrasso una diretta influenza degli edifici classici romani: quali gli antichi archi di trionfo, la basilica di Costantino.

Ma noi pensiamo — si è visto — che non sia necessario ricorrere a tanto per spiegare la romanità che emana dal monumento lombardo. Gli esempi dell'Alta Italia e l'ispirazione personale del maestro son ben sufficienti a spiegare le grandiosità a cui giunse l'arte dell'urbinate negli ultimi anni della sua permanenza nel ducato: arte che, dopo le concessioni ai gusti del luogo in San Satiro incominciò a innalzarsi verso più alti concetti nell'ideare romanamente l'abside del Duomo di Pavia, progredì nell'incurvare la gran volta di Santa Maria delle Grazie e nel girare l'arcone della Canonica, raggiunse il sommo in questa fronte magnifica della chiesa di Abbiategrasso.

Fig. 254. - Particolare della fronte nella chiesa di Abbiategrasso.

Il monastero di Sant'Ambrogio.

L'ultima opera ideata da Bramante, ma ch'egli lasciò a pena iniziata, fu il monastero di Sant'Ambrogio. Il cardinale Ascanio Sforza, fratello di Lodovico il Moro, v'aveva chiamato, come s'è detto altrove, i monaci Cistercensi quando egli ottenne la commenda di Sant'Ambrogio. Ai nuovi monaci egli aveva concesso, col vecchio convento già dei Benedettini, lauti assegni che consentirono la ricostruzione del chiostro al quale tuttavia, per esser meno bisognoso di restauri della cadente Canonica, si pose mano dopo quest'ultima. Il De Pagave, fra gli altri, riportava al 1493 l'inizio

dei lavori del monastero; ma altrove assicurare invece che « i primi fondamenti di questo vastissimo edificio furono gettati nel 1498 come scorgesi dalla lapide che sta collocata di fronte al primo ripiano della sala (leggasi: scala) principale », dove infatti essa trovasi tuttora e che qui riproduciamo. L'iscrizione, sormontata dal medaglione del Moro, di squisita fattura, assicura che i due munifici fratelli costrussero dalle fondamenta il monastero. I libri mastri della fabbrica veduti dal De Pagave (distrutti, con tanti altri analoghi creduti inutili, all'epoca delle soppressioni) ci danno più minute e preziose notizie. La prosa precisa e meticolosa del massaro del convento ha per noi, anche questa volta, un'attrattiva maggiore dei versi magniloquenti del poeta Gaspare Visconti che già abbiam veduti in onor del Moro e della ricostruzione de « l'antico chiostro » cadente, affidata a Bramante.

L'opera edilizia era stata iniziata, quando nel 1495, coi tipi di Filippo Mantegazza, si dava alla stampa il poema. Ma convien credere che la fabbrica non procedesse sollecita. Il Moro aveva dovuto scriverne al suo segretario perchè si lavorasse più alacremente; egli era stato infatti incaricato dal fratello Ascanio, allora a Roma, di tener la gestione delle somme destinate dal cardinale alla fabbrica e di inviargli i modelli: e in una lettera del 6 gennaio 1498 il Duca ne rendeva conto al porporato. Solamente nel dicembre del 1498 *Abramante ingeniero* aveva presentato *uno modello de legname* della fabbrica; e i registri di quell'anno ricordavan le spese per l'acquisto di pietre d'Angera *de comissione de magistro Abramante ingeniero* (della) *sopradicta fabrica*. Si trattava di completare *il derupamento de li edifizi vecchi*, compresi i quattro cortili, e di ricostrurre i nuovi per i quali un Bartolino da Rosate e un Paolino Cenderaro *magistri de muro* s'erano obbligati *in solidum* a seguire il progetto e ad accettare il « collaudo » *(la laude) di magistro Abramante ducale inginiero di Magisterio* (1). Un maestro Giacomo da Appiano aveva consegnato certe pietre di Angera per fare i capitelli per due delle quattro colonne *al loco sarà in testa del Refettorio intrando in esso Refettorio*. Documenti non riportati dal Casati ricordan pure che si stavan costruendo, oltre il Refettorio, una *libreria* e diversi locali a terreno e al piano superiore, che anche le più modeste cose dovevan esser fatte *secondo la fogia et garbo ordinerà magistro Abramante* e che si doveva aver cura del *modo ch'avranno ad essere facti li pilastroni andarano missi all'inchiostro in loco da colonne facti de pessa* (legno) (2).

Nel 1498 dunque non solo l'edificio era stato concretato nelle sue linee fondamentali e nell'insieme, ma avviato al punto che si provvedeva già alle decorazioni scolpite. I *pilastroni* ricordati dal documento dovevan essere sicuramente quelli che nel chiostro sostituivano le colonne in corrispondenza ai risvolti dei porticati d'ordine ionico.

Ma la caduta della signoria del Moro era imminente e i lavori in quell'anno e, forse, nel successivo, dovetter limitarsi più che altro all'opera di abbattimento dei vecchi fabbricati e a iniziar le fondamenta dei nuovi. Solamente dopo che lo Stato — passata la bufera travolgente di guerre, di tradimenti, di disfatte che segnò la fine di Lodovico Sforza — rivide, sotto l'egida francese, un promettente periodo di pace, la ricostruzione del convento di Sant'Ambrogio ritrovò l'antica attività. Ma il grande architetto era lontano e lo sostituivano (se crediamo al De Pagave

(1) *I capi d'arte di Bramante*, cit. e documenti ivi.
(2) L. Beltrami. *Bramante a Milano*. Nozze Dubini-Gavazzi 1912, pag. 25.

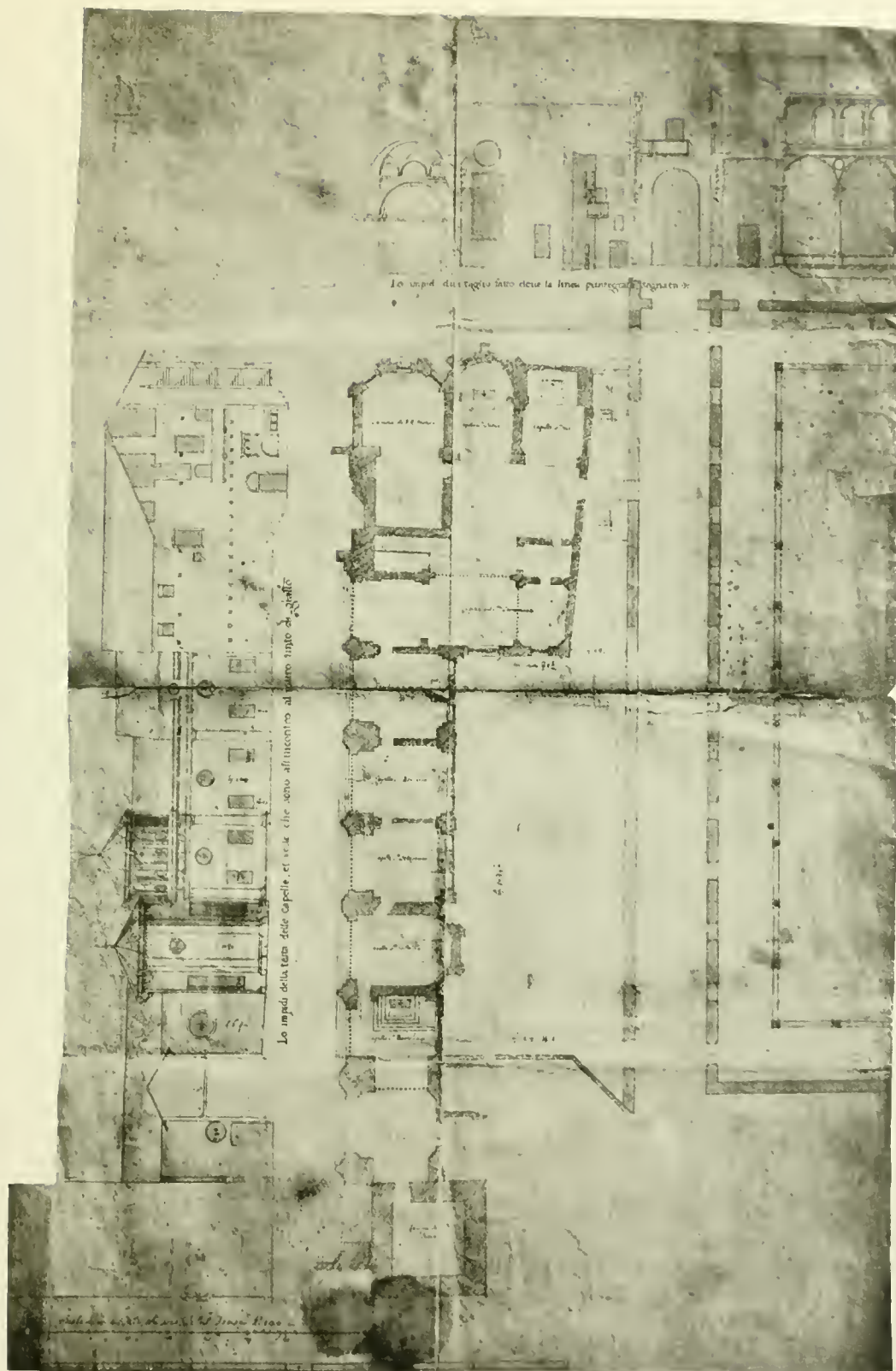



Fig. 255. - Disegno dell'inizio del sec. XVI per il chiostro di Sant'Ambrogio. - R. Archivio di Stato.

che conobbe i libri della fabbrica) un Bartolino De Cozi e Paolo da Monza, (forse gli stessi che con diverso nome di famiglia vedemmo prima seguire il modello di Bramante) dal 1504 al 1508, e Cristoforo Solari detto il Gobbo, il noto architetto e scultore dal 1509 al 1513: « tutti ingegneri milanesi » aggiungeva il De Pagave.

Più tardi, in pieno seicento, i monaci ricordavano con compiacenza che architetto del loro monastero era stato Bramante (1).

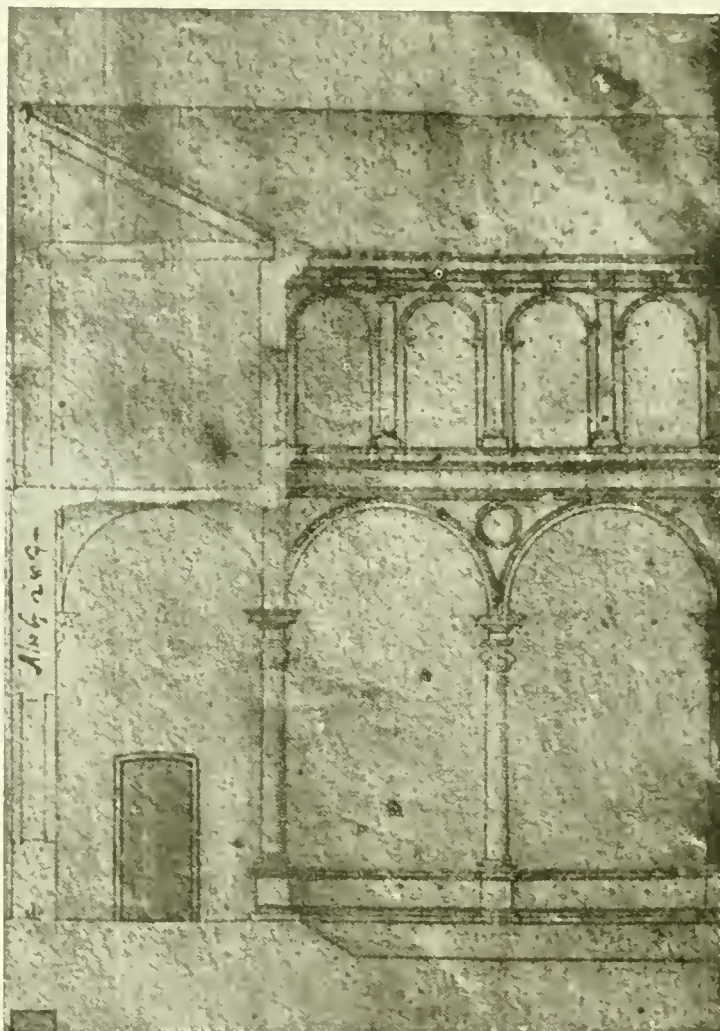



Fig. 256. - Particolare del detto disegno. Uno dei chiostri bramanteschi.

Bramante, occupato altrove e anche a nuovi progetti a Santa Maria di San Satiro, dovette limitarsi, pur nei primi tempi di quei lavori a Sant'Ambrogio, a una saltuaria sorveglianza dell'opera da compiersi su' suoi disegni. Abbiamo avuto la fortuna di rintracciare presso l'Archivio di Stato milanese disegni, se non suoi, molto a lui vicini di tempo e di stile, che furono provvidamente conservati fra le

(1) Archivio di Stato. Fondo di Religione. S. Ambrogio. Busta 111 *Circondario*, a. 1623.

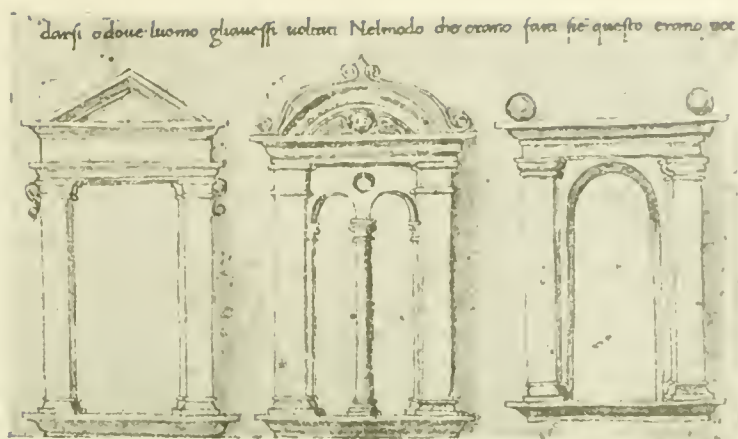



Fig. 257. - Dal *Trattato* del Filarete.

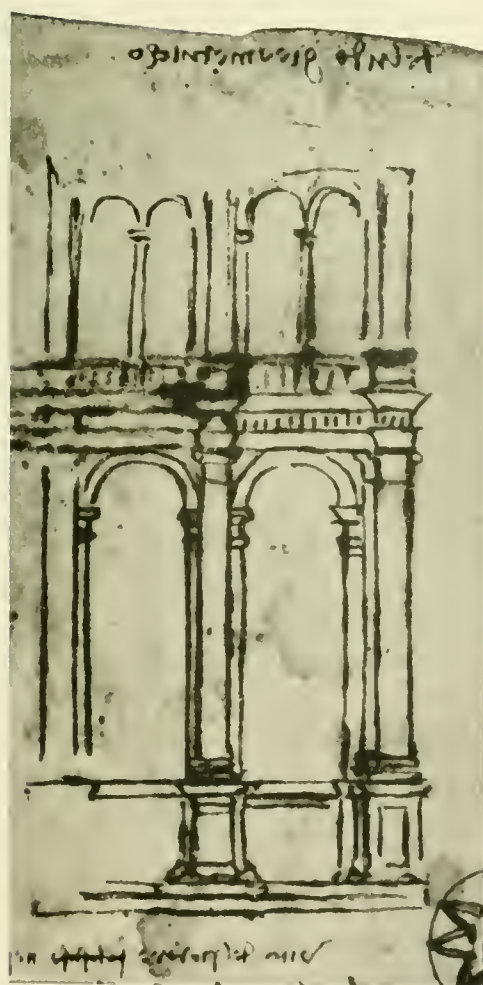



Fig. 258. - Schizzo di Leonardo ispirato a un chiostro di S. Ambrogio (?). - Cod. Atl. fol. 184, v.

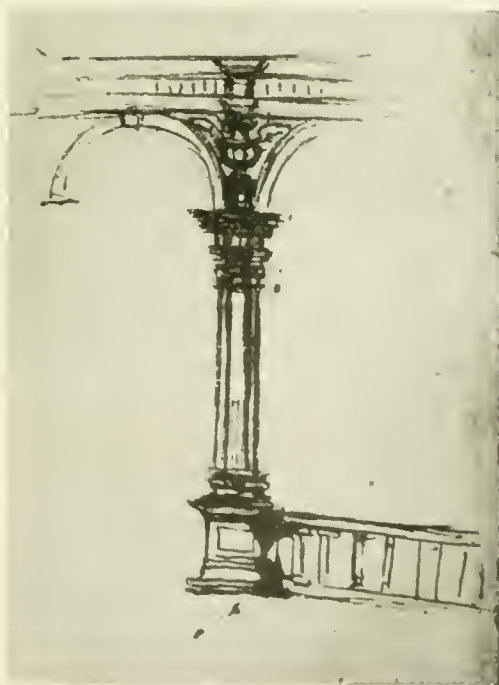



Fig. 259. - Schizzo di Leonardo per un pilastro mistilineo. - Cod. Atl. fol. 108, v.

carte del monastero perchè — come rivelan le annotazioni appostevi più tardi — essi servirono alla costruzione cinquecentesca (1).

In un foglio diviso in due parti son disegnati, con tratto leggero a penna, i lavori da eseguirsi (fig. 255-256). Vi son riprodotti i locali addossati a un muro da demolirsi e i locali da innalzarsi, cioè il primo chiostro d'ordine ionico: il secondo, per essere quasi uguale, essendo forse inutile a segnarsi. Vi si vede che le cappelle prospettanti il monastero avevano in parte il carattere del Rinascimento, anzi il carattere bramantesco, ciò che lascia credere che anche quelle sian state allora rivestite delle nuove forme: son le cappelle indicate come di Santa Caterina, di San Sebastiano, di San Bernardo nella navata minore di destra. Ma lo stile vi è leggermente trasformato — appaion già decorazioni a triglifi e a metope nel fregio di una cappella — secondo i nuovi gusti dell'inizio del Cinquecento. La trasformazione ricorda l'arte di Cristoforo Solari che vedemmo assumere la direzione dei lavori a partire dal 1509. Ma nel disegno figurano demolizioni progettate che in realtà non furon poi fatte; così che il prezioso disegno corrisponde allo stato attuale dell'edificio.

Nella parte del disegno che precisa il motivo del chiostro — che qui riproduciamo anche separatamente — le logge superiori sembrano aperte: ma poichè il locale d'angolo che si vede in sezione presenta il tipo di una vera cella con il profilo di una finestra sulla parete verso il cortile, si intuisce che l'architetto stesso, Bramante o il suo successore, progettò il tipo che vediamo sul posto. L'artista credette inutile disegnare nel foglio tutte le finestre entro gli archi, perchè ciò restava sottinteso, secondo un uso del tempo. Nel foglio, secondo la consuetudine, è segnato in giallo il muro da demolirsi e in rosso la parte da costruirsi, cioè il chiostro quadrilatero; e v'è una corrispondenza anche fra le misure segnate nel foglio e le attuali.

Il motivo predominante nel disegno di quel primo chiostro più vicino alla basilica consiste in una serie di arcate a tutto tondo impostate su svelte colonne sorrette da basi raccordate da uno stilobate al pian terreno, mentre ad ogni arco ne corrispondon due al piano superiore. Il motivo — più tardi adottato dagli architetti largamente — piacque allora come una novità, almeno così come l'arte nuova seppe presentarlo, con tutta l'eleganza di cui conosceva il segreto: e interessò Leonardo stesso, sempre alla ricerca di motivi nuovi e di elementi di studio, sì che lo riprodusse in modo analogo ma complicato e men elegante in un foglio del Codice Atlantico (fig. 258) dove, fra i numerosi accenni agli studi sull'arte bramantesca, ricorre anche più di uno schizzo di pilastri mistilinei: fra i quali uno richiama un po' i motivi applicati da Bramante o dal suo successore nei due piani del cortile ambrosiano (fig. 259). Il motivo delle arcate fiancheggiate da pilastri o da colonne era caro allora agli architetti in cerca di combinazioni nuove degne dell'antichità. Il Filarete, nel suo *Trattato*, l'aveva già prescelto — e forse non per il primo — a servir di incorniciatura alle finestre (fig. 257).

Come i preziosi disegni che riproduciamo sfuggirono all'attenzione di quanti, sulla guida dei più vecchi biografi dell'artista, scrissero troppo fugacemente del monastero di Sant'Ambrogio — oggi e fin dal 1797 ospedale militare — così il luogo rimase, per molti, quasi sconosciuto. Per questo siamo indotti a entrarvi col lettore e a visitarlo accuratamente.

(1) Archivio di Stato. Fondo di Religione. S. Ambrogio. Busta 111 *Circondario*. Piante e disegni relativi al convento di Sant'Ambrogio (oggi raccolti nella sala di studio dell'Archivio).

Dal ricco portale d'accesso — opera del XVI secolo non priva d'eleganza (fig. 260) — volgendo, prima d'accedere ai chiostri, subito a destra si presenta, quasi a ridosso della parte absidale della vicina basilica, una piccola costruzione, semi nascosta dall'ala moderna del vicino fabbricato, che sebbene non sia sfuggita all'attenzione di un acuto indagatore dell'attività bramantesca (1) pur tuttavia è ancor ignota ai più. « Nous ne saurions l'attribuer — notava di sfuggita il Geymuller — qu'a Bramante ou à Léonard. » La leggiadria della piccola fabbrica e le considerazioni storiche ci consiglian precisa-

Fig. 260. - Portale d'accesso al monastero di Sant'Ambrogio. (Sec. XVI).

mente a veder l'opera diretta del primo, il *genius loci* dell'insieme dei circostanti edifici. Si tratta di una semplice facciata, anzi di un rivestimento di parete in corrispondenza all'ultima cappella adattata nell'abside minore — in fondo alla navata di destra — e che in origine serviva di accesso ai monaci dal convento alla chiesa (fig. 262). L'altare che, nell'interno della chiesa, vi fu addossato e la parete che valse a chiudere l'accesso antico presentano infatti un carattere che mostra il ripiego affrettato: dal quale poco tuttavia, e soltanto nella parte superiore, venne alterato il concetto

(1) Geymüller, op. cit. P. I, pag. 55.

preesistente. Quattro lesene a leggiadri capitelli dividono in tre parti la fronte; nella parte mediana è una porta (oggi chiusa), nelle due laterali son due finestre architravate con belle cornici di pretto sapore bramantesco. Le profilature in pietra, le doppie cornici ricorrenti sui pilastri mostran bene quella sapiente armonia della distribuzione di che il maestro urbinate conosceva il segreto. I capitellini corinzi delle lesene si ornano dell'allegorico pastorale ambrosiano, che sembrò al Geymüller una voluta somigliante a cordoni, ciò che gli fece pensare — non sapremmo dire il perchè — a Leonardo. Due lapidi, ai lati, con iscrizioni sacre completano l'ornamentazione parca ed elegante della modesta e pur suggestiva opera d'arte.

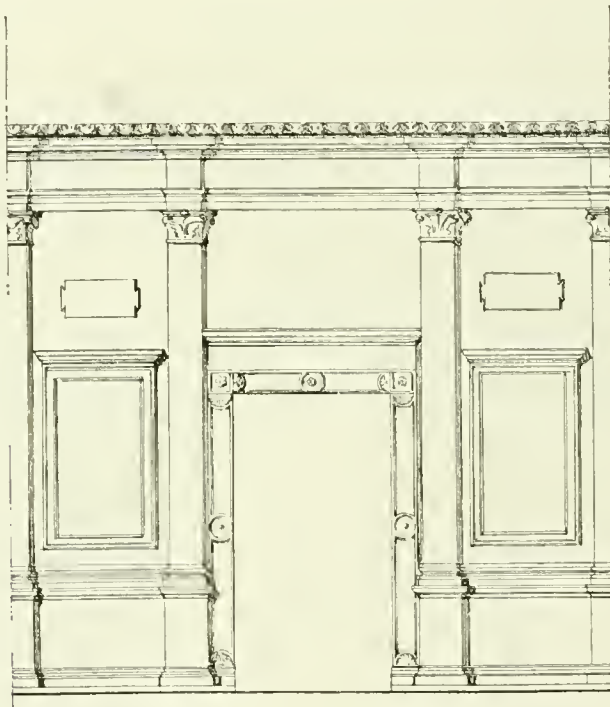



Fig. 261. - Ricostruzione dell'accesso antico dal convento alla basilica di Sant'Ambrogio.

L'armonia vi era certamente maggiore quando non era stata aperta la brutta finestra barocca sovrastante alla porta e quando la trabeazione raccordava al sommo le lesene e una cornice di finimento compiva forse, nell'idea dell'architetto primo, la piccola fronte dell'accesso, oggi sormontata da tre archi a muro, ineleganti. La parete doveva presentarsi, a parer nostro, nel modo indicato dal disegno qui unito (fig. 261).

I locali d'abitazione del convento si svolgono intorno a due vasti cortili a logge; fra i due cortili era collocato il refettorio, che si ornò degli affreschi di Callisto Piazza, oggi sullo scalone del palazzo di Brera: refettorio che fu soppresso e radicalmente modificato nel 1845, ma di cui il disegno lasciatoci dal Cassina permise al Geymüller di riconoscere nella sua struttura a lesene baccellate reggenti una elegante trabeazione e le volticelle a oculi poi ornatissime uno de' più bei saggi dell'epoca di Bramante (1). Da un atrio barocco a colonne — che fa parte di quel nuovo

(1) F. Cassina, *Le fabbriche più cospicue di Milano*, 1840.

Fig. 262. - Bramante. L'antico accesso dei monaci alla chiesa.

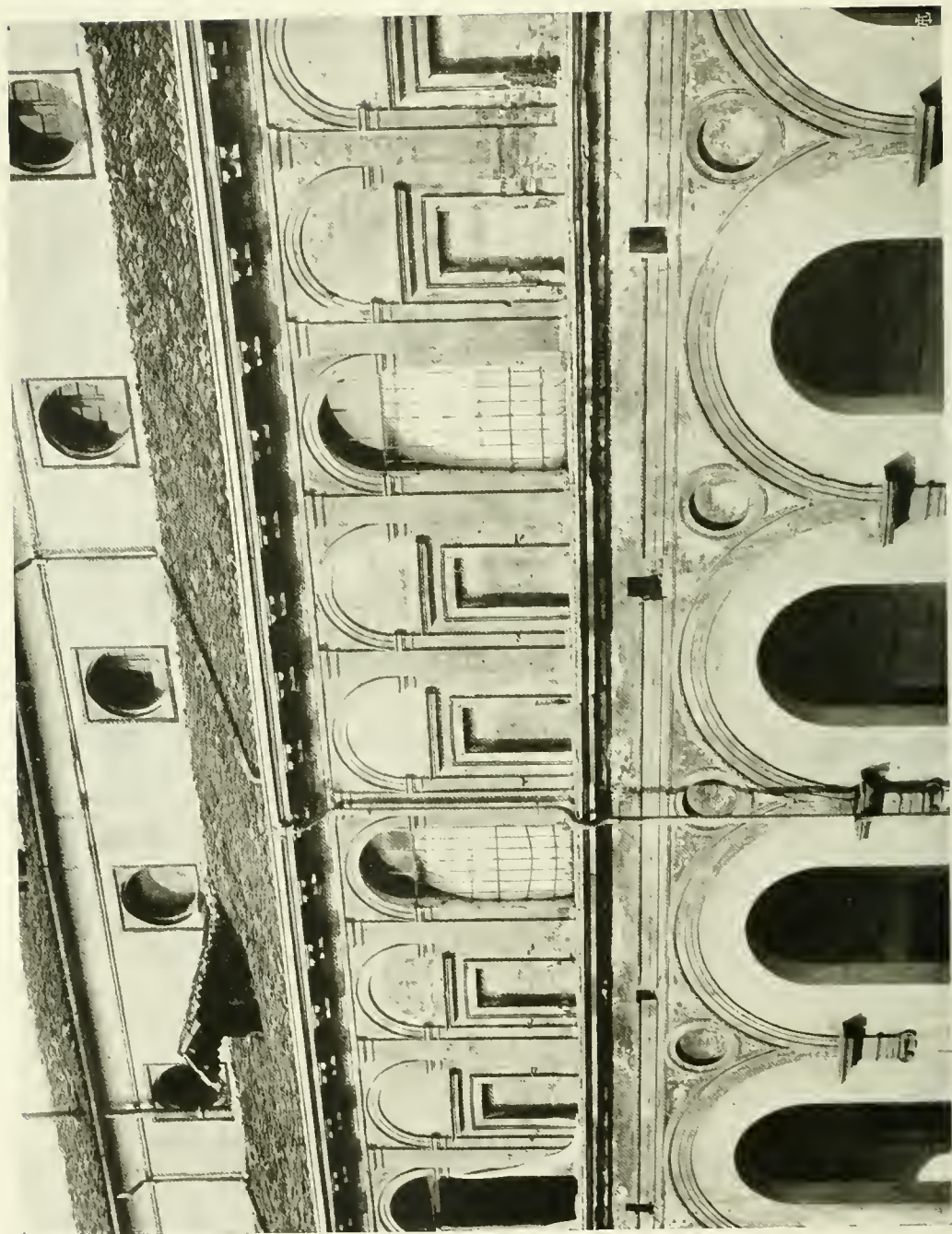



Fig. 263. - Particolare del primo cortile d'ordine ionico in Sant'Ambrogio nello stato attuale.

Fig. 264. - Un lato del portico stesso idealmente ripristinato.
(Da fotografia con gli archi riaperti con l'acquerello).

rimaneggiamento del monastero che valse a dargli certa borghese e chiassosa eleganza a danno della severa distinzione antica — si entra nel primo chiostro. È un vastissimo cortile a portici — oggi manomessi perchè in parte otturati (fig. 264) — con svelti archi ben girati e una fila di finestrelle di pretto tipo monacale, al piano superiore, racchiuse da altrettanti archi a muro alternati a lesene reggenti la trabeazione (fig. 263).

La corrispondenza col disegno che abbiamo esaminato è evidente anche se nel foglio non figurano, come notammo, le piccole finestre delle celle monacali.

Il secondo cortile ha un'analoga distribuzione e le stesse dimensioni del precedente, 60 metri per lato. Solo l'ordine architettonico — ionico l'uno, dorico

Fig. 265. - Il secondo cortile nello stato attuale.

l'altro — li distingue. Ma il secondo chiostro fu costrutto, o per lo meno rimaneggiato, più tardi: il pulvino delle colonne vi mostra già una sagoma che par rivelare il periodo barocco (fig. 265 e 266). La presenza di una « sezione cubiforme di trabeazione, interposta tra l'impostarsi dell'arco e la tavola del capitello » a render più alti e agili gli archi a sottili pennacchi, sembrò a uno scrittore d'arte uno sforzo di statica, così come l'ordine superiore gli fece intravvedere l'intervento del timido senso artistico del Dolcebono, incaricato forse di finir l'opera del maestro (1). S'è visto come quell'appendice al capitello — il pulvino, introdotto con larghezza nell'edilizia nuova dal Brunellesco — rappresenti un motivo caro a Bramante, così che figura nel disegno da noi rintracciato, tanto affine al suo stile.

(1) Mongeri, op. cit.

Fig. 266. - Particolare del secondo cortile d'ordine dorico.

Fig. 267. - Un'antica finestrella verso l'orto dei monaci.

Nella loggia del pianterreno, dagli archi girati con eleganza — benchè forse a centro un po' basso in confronto al disegno primitivo — e dalle belle profilature, aleggia ancora l'arte del maestro geniale che ottenne armonie squisite con le più semplici combinazioni di linee. Ma i costruttori del Cinquecento appesantiron qualche poco il secondo piano e reser tozze le piccole finestre delle celle dei monaci.

Non è difficile trovar rapporti fra motivi architettonici di quei due chiostri, specialmente del primo, e le opere sicure di Bramante. Nel disegno del Louvre per la fronte di San Satiro abbiam già veduto, a mo' d'esempio, il motivo delle finestre architravate racchiuse da archi ricorrenti lungo il piano superiore; nella sagrestia di San Satiro l'artista aveva già ideato il motivo de' due archi superiori corrispondenti a uno, a larga tratta, del piano terreno; nel chiostrino delle Grazie e nella Canonica aveva già usato dei tondi a ornar pennacchi degli archi. Il piccolo chiostro dei Domenicani presenta — come quelli di Sant'Ambrogio — l'interno del loggiato a terreno

Fig. 268. - Sistemi di volte in un locale a terreno del chiostro.

opportunamente difeso da uno stilobate, che permetteva ai monaci di passeggiare all'asciutto in caso di pioggia. Ma è sopratutto nell'eleganza delle modanature, nella

scienza dell'applicazione dei minori elementi architettonici — del pulvino specialmente caro al maestro — che lo spirito del caposcuola trionfa qui ancora una volta e che i successivi costruttori, animati dalla sua eletta originalità, seppero, almeno in parte, rispettare e interpretare.

Molti locali circostanti ai cortili appartengono all'antica costruzione, con le loro volte ricorrenti che richiaman quelle del refettorio di Santa Maria delle Grazie, dal Geymüller ritenuto opera del nostro. V'è infatti — fra l'altro — in qualcuno di quei locali del convento lo stesso sistema di volte angolari raccordate a due negli angoli (fig. 268). In qualche stanza non mancano accenni a migliori eleganze costruttive: specialmente a destra del primo cortile nel fondo (dove son oggi gli uffici della maggiorità) e nell'attuale farmacia che si orna di un soffitto frescato nel tardo Rinascimento e di un'elegante inquadratura a festoni di frutta. Nei magazzeni attuali si stendon grandiose, interminabili, monotone le volte. Ma le pareti hanno perduto, sotto i molteplici strati d'intonaco e di scialbatura cari all'igiene quanto dannosi all'arte del passato, le antiche decorazioni.

Fig. 269. - Il medaglione di Lodovico il Moro e la lapide del 1498 sullo scalone del monastero di Sant'Ambrogio.

Lo scalone barocco che conduce alle sale del piano superiore dove si stendevan già la biblioteca, l'appartamento del priore e le celle dei monaci, rivela una veramente squisita opera d'arte a chi, scoraggiato dai vandalismi antichi e moderni, si aggiri nell'antico monastero in cerca di pure sensazioni d'arte. Nel primo ripiano, sul muro è incastrata una lapide antica che ricorda la costruzione dalle fondamenta del monastero, nel 1498, per opera di Lodovico il Moro: precisamente due anni, v'è detto — si noti la dolorosa datazione — dopo la morte di Beatrice. Sulla lapide è un delicato medaglione in marmo col

ritratto in profilo di Lodovico, opera di scalpello sapiente che diede alla caratteristica figura del munifico principe nobiltà e delicatezza d'arte nel largo modellar del viso, nella morbidissima chioma fluente, e che ne ornò di leggiadre decorazioni la veste: qualità che invano si cercherebbero in molti medaglioni analoghi sparsi negli edifici e nelle raccolte di Lombardia (fig. 269). Al sommo dello scalone, fra due grandi e volgari porte barocche, l'arte gentile della Rinascenza si afferma ancora vittoriosamente con un secondo medaglione — men conservato del precedente — di Gian Galeazzo Sforza, dovuto allo stesso scultore (fig. 270). La presenza dell'effigie del giovane e disgraziato principe in un edificio costrutto dopo la sua morte, dallo zio certamente non tenero della memoria di lui, fa sospettare che in origine il medaglione si trovasse altrove e fosse destinato a ornare la vicina Canonica, iniziata quando Gian Galeazzo era vivente.

Fig. 270. - Medaglione di Giangaleazzo Sforza al sommo dello scalone stesso.

L'antica Foresteria dei monaci, nell'ala di fabbricato che si protende a fianco dell'atrio della basilica, non presenta all'esterno verso la piazza che un'ampia parete ornata di grandi lesene posteriori al periodo che ci interessa. L'interno ha ancora due sale, l'una rettangolare a volticelle, l'altra quadra con le volte a spicchi che parton dal centro. E poichè si ripeton qui le linee generali del refettorio di Santa Maria delle Grazie, il luogo sembra appartenere al periodo di lavori eseguiti sotto la direzione di Bramante o poco dopo di lui. In corrispondenza alla Foresteria si vedon tracce di un cortile ad archi, con più tarde colonne doriche raccordate da uno stilobate.

* * *

A Bramante un tempo — e da qualche scrittore, senza prove storiche e stilitiche tuttavia, anche recentemente (1) — vennero date altre opere sparse a Milano e in Lombardia. Quasi non v'era edificio religioso a cupola elegante e cortile a belle logge ornate di medaglioni che, con prodigalità, non gli venisse attribuito. S'era così andato formando un'equivoco per il quale, con l'epiteto di « bramantesco » profuso con inutile larghezza, si davano al maestro direttamente, o con l'aiuto di ipotetici disegni suoi indirettamente, le più disparate costruzioni. Vedremo fra poco che pensarne, esaminando gli edifici che appartengono ai veri seguaci — pochi del resto — dell'arte dell'architetto urbinate. Per ora ci basti osservare come, allo stato presente degli studi, oltre i monumenti che abbiam fatto oggetto di esame nel presente capitolo e che documenti, tradizione sicura e sopratutto caratteristiche chiare

(1) Il Carotti, op. cit. fra gli altri.

di stile consigliano attribuire a Bramante, sia prudente chiuder qui il numero delle opere sue in Lombardia. La serie d'altronde è già così ricca e scelta da costituire, su ben solide basi, la gloria dell'eletto artista, che poco dopo, al contatto degli esempi meravigliosi della Roma imperiale poteva meritare il vanto d'aver rinnovato l'architettura italiana. Ma il lungo periodo lombardo — periodo di preparazione, di tentativi, di superbi risultati — è forse, per chi ama indagare addentro nello svolgersi dell'opera dell'uomo di genio, più attraente del successivo, ch'è tuttavia di vittoriosa affermazione. La magnifica parabola artistica che, partendo dai primi adattamenti dello stile moderno nella chiesa di San Satiro, procede con le più sciolte e libere e maestose creazioni del Duomo di Pavia, del palazzo di Vigevano, degli edifici minori, del convento delle Grazie e arriva alla squisita grandiosità, non mai raggiunta prima, della Canonica ambrosiana, della cupola di Santa Maria delle Grazie, dell'arco trionfale di Abbiategrasso è fra le più interessanti e suggestive che opera di artista abbia mai compiuto.

L'opera appare più meravigliosa quando si pensi che, come Leonardo, Bramante da Urbino, vero uomo del Rinascimento, non limitò la propria attività a un solo ramo dell'arte per quanto — ben più che Leonardo — egli fosse ingegno fattivo, fecondo di trovate, facile nel creare come nell'attuare.

***

Bramante poeta e nella vita milanese.

Dell'opera sua di scrittore e di poeta ci riserbiamo parlare più a lungo a suo tempo. Essa si fonde con l'ambiente letterario milanese e ne segue l'andazzo. Ma qui può essere utile trarre da quella sua produzione letteraria quel tanto che valga a lumeggiare un poco il suo viver privato e le condizioni in cui l'arte sua fiorì e si affermò. Perchè quanto a distruggere la vecchia infondata leggenda che Bramante *fusse illeterato* (la frase bizzarra, ma che non ha il senso che le fu dato, è del Cesariano) non era certo necessaria la pubblicazione de' suoi versi.

Bramante letterato e poeta aveva già trovato laudatori nel tempo antico: Gaspare Visconti, l'elegante poeta cortigiano, prima di tutti. Fu precisamente nel tempo della sua dimora a Milano ch'egli si dilettò di verseggiare e verosimilmente al tempo della maggior potenza del Moro; non dopo il 1497 tuttavia, per le poesie amorose, almeno a giudicar da quella data apposta nel manoscritto parigino (1). Son dunque i suoi sonetti di argomento burlesco o amoroso: e alla tendenza alla celia, che tutto travolgeva allora alla corte milanese, è ben possibile egli sacrificasse qualche volta anche la verità quando, in alcuni sonetti, egli si dice povero e, non senza qualche volgarità, mette in rima le miserie proprie e del vestito. Bene o male Lodovico il Moro — a spese del quale sorsero e progredirono tutte le fabbriche alle quali è legato il nome di Bramante — provvide a compensarlo e finì col prenderlo

(1) L. Beltrami. *Bramante poeta.* Colla raccolta dei sonetti in parte inediti. Milano, 1884

a' suoi stipendi. E si è visto che quelle fabbriche non costavan poco al principesco committente costretto a insistere perchè progredissero com'egli voleva. Molti altri artisti sarebber stati ben lieti d'avere quei cinque ducati al mese che il Moro gli sborsava, se realmente quello stipendio di 270 lire imperiali annue può ragguagliarsi a circa cinquemila lire della nostra moneta. E, naturalmente, i proventi di Bramante non si limitavan lì. Ben è vero che, a chi gli vantava que' ducati, l'artista poeta rispondeva:

— A dir il ver le Corti en come i preti
Ch'acqua, e parole, e fumo e frasche danno
Chi altro chiede, va contro i divieti

dal che par lecito dedurre che i ducati gli fosser sborsati regolarmente ma egli *altro* ancora chiedesse.

Ne' suoi sonetti Bramante ci ricordò diversi viaggi suoi: un di questi sulla riviera di Ponente passando per Genova, Savona, Nizza; altra volta nel Monferrato ad Asti, Acqui, Alba, Tortona, e, nel 1488, a Pavia probabilmente per la costruzione di quella Cattedrale. Altra volta ricorda un passo fra gli Apennini per Pontremoli. Uno di quei manoscritti di suoi versi — oggi nella biblioteca Nazionale di Parigi (ms. ital. 1543) — reca in una pagina la nota preziosa: *A dì primo di Setembre 1497 in Taracina.* L'assenza da Milano non fu lunga perchè, come s'è visto, poco dopo egli era addetto ai lavori di Santa Maria presso San Satiro.

V'è in quei sonetti, specialmente d'argomento amoroso, certa fluidità, certa vena facilona che ci sembran mostrare l'artista in frequenti rapporti coi maggiori poeti — facili e leggeri tuttavia — allora in voga, dai quali egli colse le scorie più che la vena schietta del verseggiare. A noi piace, per il racconto di un suo viaggio, ricordare qui uno di quei sonetti, ch'è rivolto all'amico Gaspare Visconti:

Messer Gaspare dopuo lunga via
Di Genova, di Nizza, e di Saona
E d'Alba e d'Asti e d'Acqui e di Tortona,
E di quanti Castelli han signoria,

Son, Dei Gratia, pur giunto a Pavia
Benchè arrostito son della persona.
Ver è ch'in borsa un sol quattrin non suona
Tanta ell'ha di moneta carestia;

E'l mio mantel di ciò fa mille frappe.
Pensa poi quel che fanno i borzacchini
Che sen van per dispetto a giappe a giappe.

Del caval so che tu te l'indovini
Senza ch'io el dica, ei mostra altro che rappe
E ha cariche le spalle di rubini;

Sì che de malandrini
Non so s'io tema, e vo pur là pian piano:
Dimane, o l'altro, giungerò a Milano. (1)

(1) Dall'edizione del Beltrami, ma di cui abbiam mutato solo *quattrino* in *quattrin*, nel terzo verso della seconda quartina, perchè altrimenti l'endecasillabo non tornava.

Bramante nutriva una sentita amicizia per Gaspare Visconti e lo teneva in così alto concetto che quegli dovette dolcemente rimproverarlo, in versi naturalmente

. . . . . Bramante singular
Tu dici troppo ben de' fatti miei
Bramante . . . . (1)

Bramante vien ricordato l'ultima volta a Milano il 20 dicembre del 1498, giorno in cui ricevette 73 lire dal monastero di Sant'Ambrogio sul suo conto per il modello in legno della fabbrica. E così si chiude quell'ampia documentazione dell'attività lombarda dell'artista sulla quale invece, anche recentemente, si lamentava senza ragione la penuria di documenti (2). Il Vasari assicurò che egli giunse a Roma « innanzi lo anno santo del MD », cioè sullo scorcio del 1499: ciò ch'è ben probabile, se si vuol credere, col Vasari stesso, che il primo lavoro dell'artista a Roma fosse la pittura di uno stemma del papa con figure d'angioli su quella porta Santa di San Giovanni in Laterano che doveva aprirsi appunto nell'anno santo. E questo, insieme con valide ragioni stilistiche, indusse Domenico Gnoli a togliere dal novero delle opere romane di Bramante il palazzo detto della Cancelleria che il cardinal Riario aveva costrutto fin dal 1495. La signoria di Lodovico il Moro finì nell'autunno del 1499. Il primo settembre la folla aveva messo a sacco le case di Ambrogio Curzio, di Bergonzio Botta e di altri famigliari del Duca. È probabile che poco prima Bramante avesse abbandonato il suo mecenate e la città.

La partenza dell'artista da Milano segna la fine della sua prima maniera, risultato di una felice fusione di qualche elemento lombardo con le novità dell'arte nuova interpretata con uno spirito tutto personale. Lo studio dell'antica architettura romana rinvigorì talmente l'arte sua che le fabbriche da lui innalzate a Roma, spoglie di vane decorazioni, forti di linee impeccabili, sembran monumenti del secolo di Augusto. Il tempietto di San Pietro in Montorio — del quale fu detto che sembra un tempio di Vesta — il cortile di Santa Maria della Pace, ricco di innovazioni fortunate, il cortile di San Damaso in Vaticano, il cortile del Belvedere con l'enorme imponente esedra e l'originale squisita scala a spirale, il progetto per la chiesa di San Pietro, che presentava un'unità di composizione senza precedenti, sembran tanto lontane dalle opere lombarde — se si eccettui l'abside del Duomo di Pavia — da apparir quasi uscite da un'altra mente creativa. Anche tenuto conto degli elementi delle fabbriche di Milano, di Abbiategrasso, di Pavia che noi troviamo nelle sue opere cinquecentesche non potremmo forse spiegarci la rivoluzione che la vista delle opere di Roma antica creò nella produzione di Bramante, se non ammettessimo in questa singolare tempra d'artista una impressionabilità e una felicità di assimilazione eccezionali.

La romanità magnifica che trionfa in quelle severissime fabbriche rivela un entusiasmo per l'arte classica da autorizzare il sospetto del Vogel — fondato su varie e buone ragioni — che il noto memoriale sulle condizioni dei monumenti antichi di Roma diretto al Pontefice e ritenuto di Raffaello sia veramente di Bramante (3). Sono nel memoriale una conoscenza tecnica, un entusiasmo per la classica romanità,

(1) *Arch. St. Lomb.* 1886, 3 e 4, ms. Trivulziano 207, c. 112, r.

(2) L. Beltrami, loc. cit.

(3) J. Vogel. *Bramante und Raffael.* Lipsia, 1910.

una facilità di frasi quali meglio che a Raffaello — cui il Burckhardt, il Geymüller, il Gregorovius, il Müntz, il Passavant e altri l'attribuirono — al nostro architetto e rinnovatore dell'antica arte edilizia e uom di lettere si convengono.

« Ma perchè ci doleremo noi » esclama l'artista con veemenza oratoria di classico sapore « de Goti, de Vandali et d'altri perfidi inimici del nome Latino, se quelli che come padri et tutori dovevano difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno atteso con ogni studio lungamente a distruggerle et a spegnerle? Quanti Pontefici hanno permesso le ruine et disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi et l'altri edifici gloria delli lor fondatori? Quanti hanno comportato che solamente per pigliare terra pozzolana si siano scavati i fondamenti, onde in poco tempo poi li edifici sono venuti a terra? quanta calcina si è fatta di statue et d'altri ornamenti antichi? » Così che l'artista si era accinto volontieri, per desiderio del Pontefice, a disegnare e a completare sulla carta i palazzi dell'antica Roma com'egli stesso assicura. E vien fatto di pensare alle opere sull'architettura antica e ai trattati che — secondo il Doni, il Mazzuchelli e altri vecchi scrittori (1) — Bramante avrebbe scritto, insieme ai suoi sonetti. Il Lomazzo assicurava che egli « sapiente pittore e architetto universale..... disegnò le quadrature de i corpi, e le piante e scrisse dell'architettura et prospettiva » (2) e ancora « designò gli ordini e le misure delle antichità di Roma, delle quali se ne ritrova gran parte in diversi luoghi disegnati a mano » (3). Ma lo stesso merito egli attribuiva a molti altri, fra i quali il Foppa, Bramantino, lo Zenale, Leonardo.

Non a Bramante — nè a Bramantino — appartengon certamente quei noti disegni delle « rovine di Roma », eseguiti e raccolti da un ignoto del principio del secolo XVI e conservati nella Biblioteca Ambrosiana, attribuiti tempo fa al primo o preferibilmente al secondo. Nè Bramante, architetto severo, e pur vigoroso disegnatore, nè Bramantino, pittore di originale delicatezza, possono aver eseguito quei disegni diligenti ma freddi, timidi e non di rado difettosi, specialmente in qualche accenno decorativo e figurato. La raccolta è sicuramente opera di qualche autodidatta colto, artista per diletto, ammiratore dell'antico per tendenza e per moda, di che abbondava il Rinascimento. Non è questa la sola raccolta del genere lasciataci da dilettanti di quel tempo. Analoga, e sotto altri aspetti più interessante, è la raccolta di disegni di rovine, di tombe e di epigrafi che nel 1481 il padre Ferrarini dei Carmelitani *trascrisse e annotò pulitamente* e che, in magnifica rilegatura già attribuita all'orafo Bartolomeo Spani, si conserva nella Biblioteca Comunale di Reggio Emilia (4).

Meraviglioso tempo quello in cui un giovanile spontaneo sentimento d'arte, fresco come pura sorgente, sgorga dagli uomini di genio, dilaga fra la folla dei raffinati in cerca di emozioni, entusiasma i principi e il volgo. Un fermento d'idee nuove scuote e avvince l'Italia intera. Fra l'architetto innovatore che innalza palazzi e chiese secondo i dettami del stillo novo e il solitario innamorato dell'antichità rinnovellata che disegna sui fogli edifici e tombe romane è una folla di artisti, di esteti, di mecenati: è tutto un popolo uscito dal lungo torpore medioevale, ringiovanito al calore dell'arte.

(1) Doni. *Libreria Ven.*, 1551. - Mazzuchelli. *Gli scritt. d'Italia.* Vol. II. Brescia, 1763, e bibliografia con parecchie inesattezze tuttavia in J. Baum. *Bramante* (in *Lexicon der bild. Künstl.* di Thieme e Becker).

(2) G. P. Lomazzo. *Trattato dell'arte della pittura.* Pontio, MDLXXXV. « Tavola dei nomi degl'artefici. »

(3) G. P. Lomazzo. *Idea del tempio della pittura.* Pontio, 1590.

(4) F. Malaguzzi Valeri. *L'oreficeria reggiana* (in *Rassegna d'arte,* X, 163-183).

***

I seguaci di Bramante in Lombardia.

Lo studio dell'arte di Bramante non può essere completo senza l'esame della produzione abbondante de' suoi più diretti seguaci. L'arte innovatrice del maestro aveva trovato il terreno fecondo: la produzione dei continuatori si estese con ardore, con convinzione anche quando mancò, in qualcuno di essi, la magnifica chiarezza che raccomanda le costruzioni del caposcuola. Benchè non sia accertato quanto al Müntz sembrò probabile, cioè che Bramante, al pari di Leon Battista Alberti, si dilettasse nel creare progetti e disegni lasciando ad altri la cura di tradurli in realtà perchè forse ciò a lui poco interessava (1), è tuttavia sicuro che il suo stile s'irradiò su l'intera Lombardia. Tuttora diversi monumenti ricordan così da vicino le caratteristiche del maestro urbinate da autorizzar quasi la tradizione locale che parecchi sian stati costrutti su suoi disegni per opera di allievi. Ma poichè anche per questa parte le nostre ricerche storiche e i risultati sull'esame diretto e ripetuto dei monumenti ci consentono di chiarire le vicende della maggior parte di quegli edifici e di richiamar l'attenzione su altri poco noti, ci convien procedere a un esame nuovo.

Questa appendice allo studio dello stile di Bramante, se può sembrare a prima vista una digressione al nostro piacevole tema, ne forma tuttavia il necessario complemento contribuendo a distinguere l'arte del caposcuola da quella dei seguaci e quindi a chiarire più efficacemente la prima. La causa dell'arte ha solamente da avvantaggiarsi nello studio — fin qui trascurato — della scuola di Bramante. Perchè, per dirla col Geymüller, molti edifici lombardi che ne sono il prodotto conservano in certe parti una freschezza e una grazia particolare che resistono anche al confronto con quelle degli allievi di Bramante a Roma, non esclusi Raffaello e Baldassare Peruzzi.

G. G. Battagio e Agostino Fonduti.

L'architetto più vicino, per tempo e per arte, al maestro fu il Battagio lodigiano (2).

La prima opera documentata di maestro Giovanni — altre volte Gio. Giacomo — Battagio o Battacchio, figlio di maestro Domenico, è la costruzione della chiesa dell'Incoronata a Lodi. Se dovessimo credere al Caffi, fin dal 1465 e 1466 il Battagio avrebbe diretto, a Lodi, i lavori per l'Ospedale. Certo il suo nome doveva esser già noto come quello di un valente e pratico architetto quando nel 1479 fu nominato ingegnere della città di Milano; in una nota di artisti che vivevano a Milano nel 1480

---

(1) E. Müntz. *L'età aurea dell'arte italiana.* Ed. di Milano, 1895.

(2) Qualcuno dei vecchi storici lodigiani confuse Giovanni Battagio da Lodi con un Giovanni da Lodi, ingegnere ducale, che lavorò specialmente nel Cremonese e ai fortilizi militari nella prima metà di quel secolo. Presso l'Archivio di Stato (Autografi, Architetti, *B. IV. Giovanni da Lodi*) son numerosi documenti che lo riguardano specialmente pel periodo 1452-1458. Nel 1458 morì. I documenti successivi si riferiscono quindi al Battagio. Scrissero dei due artisti il Casali, *Cronichetta di Lodi*, il Calvi, II, 152, il Caffi, *Dell'arte lodigiana*, Timolati e De Angeli, *Guida st. art. di Lodi*, 1878. Caffi in *Arte e storia*, 1889, n. 9, il *Boll. St. della Svizzera It.*, 1893.

figurava quello di *Ioannes Battagius de Laude ingeniarus et murator* (1). Nel febbraio del 1481 si recava, con un suo compagno, a Biasca per costrurre certi fortilizi. Così che nel 1481 e il 14 maggio 1483 il duca di Milano poteva già proporlo ai rettori della fabbrica del Duomo, in luogo di artisti tedeschi che si volevan chiamare (2); nella prima *missiva* ducale è detto che il Battagio era stato raccomandato dal magnifico Gio. Giacomo Trivulzio *et da molti altri homini da ben.* Non fa quindi meraviglia se più tardi, nel 1490, in occasione del gran concorso per la costruzione del tiburio del Duomo, anche il Battagio fu invitato a presentare un modello, che tuttavia non fu il prescelto. Nel 1484, insieme al De Fondutis, costruiva a Piacenza il magnifico palazzo Landi — oggi dei Tribunali — sul quale abbiam notizie documentate che riferiremo: preferiamo parlarne per ultimo per le considerazioni che i confronti con altri edifici analoghi ci suggeriranno. Il 20 maggio 1488 il Battagio accettava l'impresa di innalzare la chiesa dell'Incoronata nella sua città a queste tre condizioni: di lavorare per compenso di dieci fiorini e trentadue soldi per ogni mese di lavoro; di eseguire egli stesso i rilievi in terra cotta; di curare anche le decorazioni a stampo e delle figure da modellarsi a mano, per le quali il compenso sarebbe stato stabilito a parte, da periti speciali (3).

L'artista accettando l'incarico si impegnava — si noti la schiettezza de' suoi propositi — *de far cosa che piaza ala nostra dona et ali agenti a nome di quella, et de fare metere in opera li soi lavori si intagliati como quelli de relevo.*

Ciò non toglie che, poco dopo, il 2 settembre, fosse già insorta certa differenza di vedute a proposito dei lavori di decorazione, per cui si rimetteva la decisione ad altri. L'anno dopo si ponevano le fondamenta della chiesa e nell'aprile venivan da Milano, per giudicare se quel geloso lavoro era stato ben condotto, gli ingegneri Gian Giacomo Dolcebono e Lazzaro Palazzi; anzi il secondo rimase per lungo tempo a sorvegliar l'opera che andava progredendo, e prese il posto del Battagio, che il 29 ottobre si allontanò dai lavori (4).

Sullo scorcio di quel secolo un Bernardo Gritti di Bergamo eseguiva per l'Incoronata due « pilastrate, architrave e cornicione di marmo della porta grande della chiesa, con le due colonne, mezze colonne, capitelli, gradini et altri marmi », mentre Giacomo Appiano milanese eseguiva otto capitelli di pietra su disegno del Dolcebono, e — nel 1489-1490 — un Pietro Nasone vi eseguiva otto colonne, pur su disegno del Dolcebono (5). Quest'ultimo fu dunque il direttore dei lavori dopo il Battagio. Nel 1510 l'Amadeo diresse i lavori della parte superiore provvedendo a dar scolo alle acque dei tetti (6).

---

(1) Arch. di Stato. *Missive*, n. 54, c. 73, v. Caffi. *Artisti lodigiani* in Monogr. stor. artist., Lodi, 1879.

(2) Arch. di Stato. Registro ducale n. 118, c. 119. *Missive* e lettere del duca al fratello Ottaviano Sforza. — *Annali del Duomo*, 1490.

(3) Manoscritto Cernuscolo. *Delle cose notabili avvenute dalla fondazione dell'Incoronata al 1642*, presso l'Archivio della Congregazione di Carità di Lodi. Documenti dell'Archivio dell'Incoronata pubblicati nel 1845 da Cleto Porro nelle *Memorie originali di Belle Arti*. Fasc. I, Bologna, 1845. Ci professiamo grati alla signorina dott. Emma Ferrari di Lodi, che intraprese per noi un diligente spoglio delle carte del luogo e che ci varranno anche più avanti.

(4) *Il tempio dedicato alla Beata Vergine Incoronata in Lodi*. Milano, Treves, 1889, e opere ivi citate.

(5) Così dalle memorie del luogo citate dianzi.

(6) F. Malaguzzi Valeri. *G. A. Amadeo*. Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1904. Ne scrissero anche il Beltrami (*Arch. St. Lomb.*, 1893), il Caffi, il Locati, il Meyer (op. cit.), il Mongeri, il Motta, il Sant'Ambrogio, il Maiocchi, ecc.

La chiesa, a forma ottagonale con due finestre ad arco tondo abbinate per ogni lato, sormontate da altrettante finestrelle rotonde, è provvista di un elegante pronao a tre arcate (fig. 271) e doveva avere due campanili ai lati del pronao, come la chiesa di Canepanova di Pavia. Ma uno dei due non fu eretto.

Fig. 271. - Pronao della chiesa dell'Incoronata a Lodi.

Sulla costruzione ottagonale ideata dal Battagio e completata dal Dolcebono sorse, per opera di quest'ultimo e dell'Amadeo, il coronamento a loggetta aperta a mo' di terrazza e il tetto che dalla parete a otto lati si eleva con leggera inclinazione, a forma piramidale ottagona: nel centro s'innalza, esile, un lanternino fasciato da colonnette corinzie di granito. Il contrasto un po' notevole fra il grande corpo ottagonale della chiesa, piuttosto nudo all'esterno e il piccolo cupolino, fece sembrare a qualche scrittore troppo massiccio e senza slancio l'esterno del monumento (1). Il succedersi degli architetti nocque certamente all'unità della costruzione, pur così leggiadra nell'interno. A fianco della chiesa s'innalza il campanile: svelto, elegante, a semplici incorniciature in cotto, con la cella campanaria a bifore, coronato da una terrazzina a pilastrelli analoga a quella della chiesa e sormontato da un acuminato cono cestile, secondo la vecchia moda lombarda (fig. 273). Per godere della purezza classica dei profili e delle parche decorazioni convien salire al sommo dell'edificio: vi si può ammirare il buon gusto del decoratore che v'ha profuso grazie civettuole con quella coscienza che raccomanda l'arte di quel tempo, solita a elargire i suoi doni senza curarsi della folla che spesso non li osserva. Ma l'epoca successiva, ignara e invadente, ha lasciato anche qui nefaste tracce: la chiesa fu rimaneggiata e gli oculi abbinati aperti in bel giro al sommo del grande ottagono non illuminano più l'interno della chiesa ma il solaio, perchè la volta fu abbassata.

La distribuzione generale dell'edificio ricorda quella di Santa Maria di Canepanova e, di conseguenza, quella della sagrestia di San Satiro; al punto che vi fu sospettato persino l'intervento di Bramante, non confermato certo da notizie attendibili. È sopratutto al capolavoro del maestro — la sagrestia di San Satiro — che il Battagio si attenne nell'ideare la stessa planimetria (fig. 272), lo stesso partito a lesene angolari piegate che sorreggono la trabeazione e le superiori lesene e controle-

(1) MÜNTZ, op. cit.

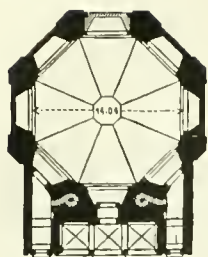



Fig. 272. - Planimetria dell'Incoronata a Lodi.

sene con archi a pian terreno e una loggia superiormente. Ma la sovrabbondanza delle decorazioni dipinte cinquecentesche vi si sostituisce a quelle a rilievo volute dal maestro nella sagrestia di San Satiro (fig. 274 e 275).

Si scrisse che il Battagio lavorasse anche a San Satiro, durante le assenze di Bramante. Ma s'è visto come le abbondanti documentazioni rivelate dalle recenti ricerche non lo confermino, mentre si sa che nel 1490 e nel 1491 egli aveva prestato l'opera propria a costrurre la chiesa di San Marcellino a Milano; la quale, rifabbricata nel 1625, fu poi demolita nel secolo XVIII (1).

È certo invece che nell'agosto del 1491 il Battagio preparava i disegni e il modello della fabbrica per quel Santuario di Santa Maria, fuori di Crema, che doveva

Fig. 273. - Battagio e Dolcebono. L'esterno dell'Incoronata.

sorgere a celebrare un miracolo della Vergine apparsa a una Caterina degli Uberti. Nel settembre fu posta la prima pietra dell'edificio. « I lavori così prestamente iniziati furono condotti con alacrità, porgendo il popolo cremasco e le Comunità limitrofe ogni sorta di aiuti, che venivano recati alla Vergine miracolosa, in quella rinascenza del paganesimo, con curiosissime cavalcate mitologiche » (2).

(1) *Arch. St. Lomb.*, 1905, p. II, pag. 484.

(2) E. Gussalli. *L'opera del Battagio nella chiesa di Santa Maria di Crema* (nella *Rassegna d'arte* del febbraio 1905).

Fig. 274. - Particolare dell'ottagono dell'Incoronata.

Fig. 275. - Interno dell'Incoronata.

Un curioso contratto del 15 luglio 1490, conservato nell'Archivio del Comune di Crema, prescrive, con cura meticolosa, quali dovessero essere gli obblighi del nostro architetto, quali le figure e le decorazioni *intaleandas* in ogni parte dell' edificio da innalzarsi strettamente secondo il modello presentato. Non v' è dimenticato nemmeno che i signori Provvisori e Deputati alla fabbrica avrebber dovuto fornire *zessum* (il gesso) *ipsi magnifico Joanni* e le cassette di legno per le formelle in argilla.

Lodovico il Moro s' interessò alla fabbrica e volle vederne il disegno: una sua lettera del 5 luglio 1493 a Bartolomeo Calco accusa appunto ricevuta di quel disegno (1). Il Battagio diresse i lavori fino al 1493, ma anche qui — fosse sua natura litigiosa o fossero i Provvisori troppo esigenti o cattivi pagatori — egli venne a contesa con questi ultimi e abbandonò i lavori. A lui successe l'architetto cremasco Giovanni Antonio Montanaro il quale, nel 1500, come assicurava un ammiratore del Battagio, il Terni, *al meglio ch'el sa lo fornisse.* L' opera continuò con più modesti criteri e, in alcune parti, rimase interrotta. Il Montanaro, fra l'altro, ultimata la copertura della cupola maggiore, lasciò incomplete le cupolette delle braccia di croce per le quali mancavan norme sufficienti a una conveniente soluzione: e solo nel 1903-1904 si procedette al restauro metodico del monumento e al completamento a cupola delle parti fino allora non finite delle braccia di croce (2) (fig. 277).

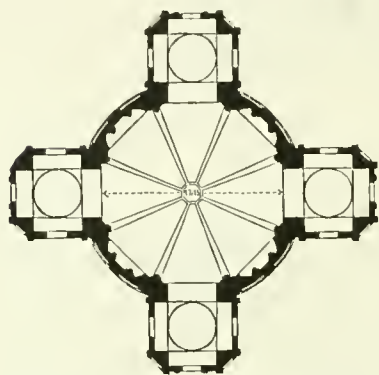



Fig. 276. - Planimetria del Santuario di S. Maria della Croce presso Crema.

L' edificio, come l' Incoronata di Lodi, è una derivazione dal Battistero di San Satiro e, nella planimetria, di Canepanova; la pianta svolge una rotonda centrale da cui si staccano quattro braccia di croce (fig. 276). Ma il Battagio sostituì colonne rastremate alle lesene negli angoli rientranti dell' ottagono che figurano nella sua precedente costruzione di Lodi. Anche la « trabeazione e l' ordine sovrastante a bifore scompartite da lesene, rigonfiate e faccettate nel restauro settecentesco, esprimono una larga interpretazione della concezione bramantesca » (3), ma le dimensioni indicate dal contratto furon limitate alle colonne del primo ordine e alle lesene del secondo che avevano a esser rivestite di pietra con decorazioni a rilievo. La trabeazione intermedia risultò modificata per adattare alle sagome delle cornici e dell' architrave le formelle in cotto eseguite per l'esterno dell' edificio. Tutta l'antica decorazione, di cui fanno parte due delle otto mezze figure di santi che riproduciamo (fig. 278 e 279), modellate con bella scioltezza, fu ridotta e modificata dalla settecentesca. Il Battagio aprì una porta ad ogni braccio di croce. L' esterno, tutto in laterizio, presenta tre ordini con particolarità che meglio che da una descrizione posson vedersi nella nostra figura. La parte superiore, secondo il contratto originale, doveva esser coronata da una balconata sulla quale avevano a sorgere statue, oppure — si noti l' ingenua frase del documento — « qualche altra cosa bella. » La cupola sarebbe stata coperta nell'estradosso — come le cupolette dei corpi avanzati in corrispondenza ai quattro bracci —

(1) Archivio di Stato. Comunicazione dell'archivista cav. A. Cappelli.

(2) Per opera dell' ing. Gussalli unitamente all'architetto Carminati.

(3) GUSSALLI, op. cit.

di scaglie, forse metalliche come vedemmo a San Satiro. Ma il Montanaro, architetto provinciale, attuò un finimento di carattere più arcaico del sottostante edificio. Tuttavia, notava acutamente il Gussalli, la soluzione da lui ideata è significativa, poichè se la

Fig. 277. - G. G. Battagio e G. A. Montanaro.
Il Santuario di Santa Maria della Croce presso Crema.

crudezza dei trilobati negli archi della loggia superiore, la ruvida semplicità delle colonnette e del cupolino a cono cestile sorretto da colonnine mostrano la distanza dalle finezze plastiche del Battagio, « nondimeno l'ordine aggiunto dal Montanaro giova alla proporzione del corpo della rotonda la quale, colla soluzione primitiva,

doveva probabilmente riuscire assai tozza rispetto alle braccia di croce, e non meritava perciò il disprezzo con cui, nel suo entusiasmo pel nuovo stile, lo giudicava il Terni. » Ad ogni modo il monumento rappresenta un notevole progresso da parte del Battagio di fronte alla sua precedente costruzione e un'accresciuta dignità di forme. La sostituzione delle colonne alle lesene che figurano pure in San Satiro, le cappelle a volta nelle braccia di croce e quelle a strombatura nei muri perimetrali dell'ottagono, danno al sacro luogo una vastità nuova e le grandi arcate delle bifore permettono il passaggio a maggior luce e accrescon leggerezza alla grande maestosa rotonda.

La cappella non finita (fig. 280 e 281) del Sacramento, collegata col braccio destro di croce della parrocchiale di Caravaggio, viene attribuita al Battagio. Presenta infatti la distribuzione cara ai bramanteschi, ma la leggiadra decorazione esteriore in

Fig. 278-279. - Due mezze figure di Santi nel Santuario.

cotto accenna già al cinquecento. L'esterno è distribuito a grandi comparti rettangolari incorniciati al primo ordine e a nicchie nel secondo in alcune facce dell'ottagono; mentre altre sono a lesene, controlesene in basso e ad archi in alto. Le ornamentazioni in cotto a tondi, a rettangoli e a curiosi basamenti che sembran casse sporgenti incastrate nelle nicchie, ricordano motivi peculiari al Santuario di Crema ma riprodotti in modo impacciato come nel Santuario di Castelleone, opera del solo de Fondutis, al quale forse appartiene anche la cappella di Caravaggio. Una decorazione a losanghe e tondi ritorna nell'altissimo campanile della chiesa con finestre ad arco analoghe a quelle del Santuario di Crema: il campanile è datato MD.

V'è un gruppo di edifici che derivano evidentemente dal Santuario di Crema, ma che sembran spettare invece, come vedremo, al solo De Fondutis. A Castelleone, nel territorio cremonese (feudo antico di Cabrino Fondulo che vi coniò moneta col titolo *marchio Castrileonis et comes Soncini*) l'arte edilizia si raccomanda con tre

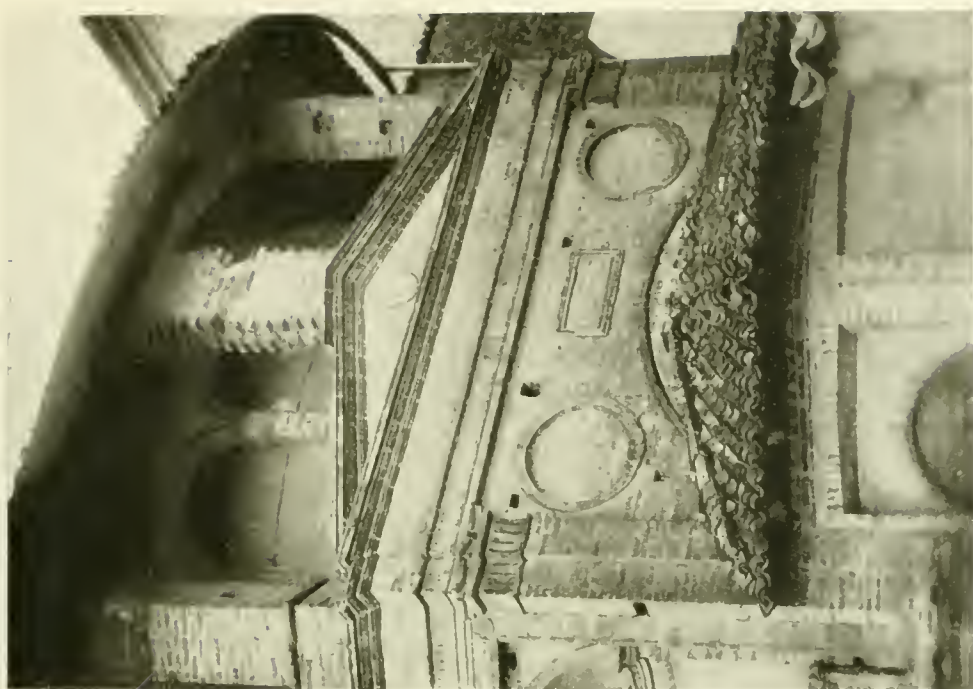
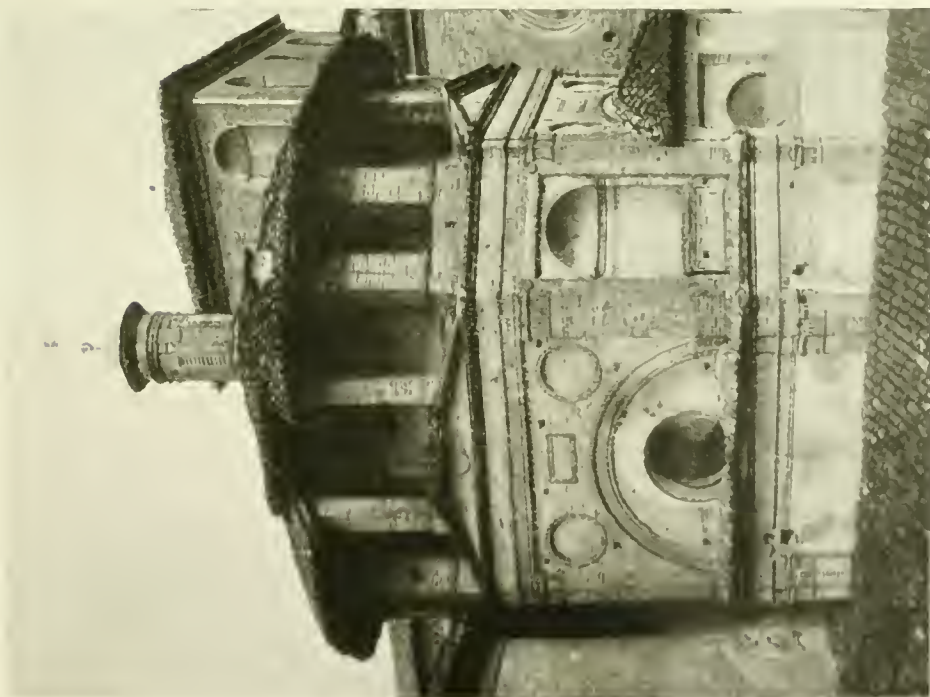



Fig. 280. - G. G. Battagio.
La cappella del Sacramento presso la parrocchiale di Caravaggio.

Fig. 281. - Particolare della cappella.

magnifici edifici che sembrano esser sfuggiti fin qui all'attenzione degli studiosi e, quel ch'è peggio, di chi avrebbe dovuto averne cura: così che le magnifiche terrecotte che ne ornano il più antico sono nelle più deplorevoli condizioni (1). Il Santuario di Santa Maria di Bressanoro, fuor del paese, è dei tre edifici il più antico. Fu costrutto, vuolsi, intorno al 1460, da Bianca Maria Sforza in luogo di un voto fatto al Santuario di Guadalupe in Spagna, dimora, per un decennio, di quel Beato Amedeo Menez de Sylva il cui nome è legato al convento e alla chiesa di Santa Maria della Pace a Milano. La duchessa avrebbe voluto fabbricarlo ugnale al celebre Santuario spagnuolo, consigliata dal Beato stesso (2). Il grandioso tempio a croce greca, con tre altari che si internano nelle ampie cappelle della testata e dei due bracci, rappresenta uno dei migliori esempi dell'architettura lombarda di transizione (fig. 282). Un imponente tiburio ottagonale s'innalza, severo e spoglio di attrattive esteriori, sull'incrocio dei due corpi di fabbrica. Una esuberante decorazione in cotto riveste

Fig. 282. - Santuario di Santa Maria di Bressanoro a Castelleone.

l'edificio all'esterno intorno all'arco della porta, lungo le lesene laterali al braccio protendentesi verso l'accesso e nell'interno tutt'intorno ai quattro arconi centrali: vecchi affreschi votivi coprono le pareti all'interno. Quel maestoso tiburio rappresenta dunque un bell'esempio, nel periodo di transizione, di un motivo che Bramante doveva sviluppare in eleganza e in ricchezza, non in grandiosità, e può servir di attacco fra i precedenti di pretto sapore lombardo, e i nuovissimi che la scuola del maestro urbinate disseminò nella regione. Il coro e il campanile furon compiuti, a dir del Fiammeni, nel 1505.

(1) Nemmeno nell'*Elenco degli edifici monumentali di Lombardia* (G. Moretti. *La conservazione dei monumenti della Lombardia*. Milano, 1908), figurano la chiesa parrocchiale e il grandioso Santuario bramantesco di Santa Maria della Misericordia di Castelleone, del quale la facciata fu eseguita recentemente, a insaputa delle autorità tutorie.

(2) D. Clemente Fiammeni. *Castelleonea, cioè historia di Castelleone, insigne castello nella diocesi di Cremona*. Cremona, MDCXXXIX. — Mons. Pagani. *Castelleonea Sacra* (inedita). — P. B. Galli. *Santa Maria Bressianoro di Castelleone ed il Beato Amedeo* (nel periodico *Il Santuario di Caravaggio*, 1909-1910).

Di ben maggiore importanza per noi è il Santuario di Santa Maria della Misericordia fuor del paese stesso. Un'apparizione del 1511 l'avrebbe consigliato. Il Fiammeni racconta come sul luogo stesso di una prima piccola chiesa eretta sul posto del miracolo sorgesse il Santuario attuale nel 1513. Ed è importante per noi sapere come « il 1513 di marzo si edificò la chiesa, detta la Misericordia, dove apparve Maria Vergine, da Daniele Contino, muratore, a soldi 36 al migliaro, dissegnata da Agostino Fondulo da Crema, sopra qual fabrica dalla Comunità furono eletti

Fig. 283. - A. De Fondutis. Santuario di Santa Maria della Misericordia a Castelleone.

Antonio Christiano, Mario Lurano e Giacomo Arnolfo » (1). La prima pietra all'edificio fu posta l'11 maggio di quell'anno 1513. Le malattie e le guerre fecer sospendere i lavori, che furono ripresi qualche anno dopo, cosicchè — men che la cupola eretta nel 1525 — il tempio era finito e poteva esser consacrato nel 1516. La facciata attuale è recentissima, del 1910. La somiglianza nei particolari esteriori (poichè l'interno dell'edificio a croce latina fu tutto rammodernato) col Santuario di Crema e

(1) Fiammeni, op. cit., che aggiunge altrove: « Battista Dordone, gran pittore, dipinse le tre cappelle della Misericordia. » — *Memorie storiche della Beata Vergine della Misericordia di Castelleone, diocesi di Cremona.* Milano, tip. della S. Lega Eucaristica, 1904.

più con la cappella del Sacramento a Caravaggio è evidente. E poichè del Battagio non si fa ricordo per il Santuario della Misericordia, alla costruzione del quale s'è visto intervenire invece il suo collega cremasco-padovano Agostino de Fondutis (non v'ha dubbio che il Fondulo del contratto dev'essere una persona sola coll'artista a noi ormai noto e del quale il nome fu facilmente scambiato col primo, famoso per ragioni storiche nella regione) vien naturale di concludere che al collega del Battagio si debba questo edificio che presenta tanti rapporti con quello di Crema. Sull'incrocio delle navate l'architetto ha innalzato un tiburio che, in luogo di illegiadrirsi con una loggia aperta secondo i canoni bramanteschi, è invece semplicemente ornato da lesene e da riquadri su cui gira, in alto, una fila di finestre rotonde (fig. 283). Vien fatto di pensare che l'architetto si sia ispirato al tiburio del vicino Santuario di Bressanoro e abbia preferito intonare a quello il nuovo, nello stesso paese: ma ne risultò un tiburio enorme, pesante, eccessivamente alto. I fianchi della chiesa e le estremità poligonali dei bracci son curiosamente compartiti a lunghe lesene che, da alte basi non raccordate fra loro, arrivano fino al sommo reggendo una elaborata trabeazione. Come nella cappella di Caravaggio, che par piuttosto opera del Fonduti che del Battagio, l'artista ha fatto un largo uso di motivi geometrici a ornar le pareti — riquadri, tondi, losanghe — profusi un po' dapertutto. E, come là, e a imitazione un po' rigida di un motivo ch'era nel Santuario di Crema, ha collocato sotto le finte nicchie meschine basi incorniciate, che sembran piedestalli destinati a reggere forse altrettante statue che in realtà non furono collocate. V'è, nel complesso dell'edificio cinquecentesco, certa aria d'impaccio, di non bene intesa imitazione dell'arte del Battagio, che si spiega se si conclude che l'edificio spetti al solo Agostino de Fondutis. Il decoratore, lasciato a sè, cercò di eseguire il compito suo imitando alla meglio l'opera dell'architetto suo socio e profuse negli spazi liberi troppi motivi ornamentali di carattere economico (l'edificio è tutto in laterizio) e spicciativo. E ne risultò un tempio non privo di grandiosità, ma più curioso e originale che rispondente alle sane leggi architettoniche propugnate dal grande caposcuola. Per questo abbiam detto che la somiglianza sua col Santuario di Crema è nei particolari esteriori: non lo è invece nella distribuzione degli elementi architettonici.

Fig. 284. - Cappellina bramantesca presso la chiesa di San Giuseppe a Castelleone.

Un'eco simpatica dell'arte bramantesca è di bel nuovo nella cupoletta provvista di esile lanternino nella cappella a fianco della chiesa di San Giuseppe nello stesso paese (fig. 284). La chiesa parrocchiale di Castelleone si direbbe invece opera di un sapiente architetto — dell'inizio del Cinquecento — che non parrebbe lombardo nè cresciuto alla scuola di Bramante. La fronte, parca, compartita a gran piani severi, e il fianco magnifico sulla piazza ricordan piuttosto l'arte toscana e le teorie severe dell'Alberti: a pena rivela una concessione ai gusti locali nell'uso degli occhi di bue lungo le tre navate, ben incorniciati in cotto, e nelle cornici in laterizio (fig. 285 e 286). Ma è già arte severa, un po' fredda e stilizzata. Chi fu l'ideatore di questa

Fig. 285. - A. De Fondutis.
La chiesa parrocchiale di Castelleone.

chiesa che si stacca così notevolmente dal tipo predominante in Lombardia? Se dovessimo credere allo storico di Castelleone, il Fiammeni, che si valse dei documenti antichi oggi quasi tutti irreperibili sul luogo, fu lo stesso architetto cremasco-padovano. Sotto la data 1517 quello storico ricorda infatti « Alli 4 in lunedì s'incominciò a fabbricar la nostra parochiale.... essendo architetto Antonio da Crema, et Agostino Fondulo fece il modello. » La fabbrica proseguì a sbalzi: nel 1528 vi si lavorava ancora, nel 1547 era finita (1). E poichè non possiamo non tener conto di così recisa affermazione, tanto più che oltre quelli non ricorrono altri ricordi, nella storia del Fiammeni, del Fonduli o Fonduti — ciò che sembra togliere il dubbio che il cronista, secondo una moda in voga nel suo tempo, si lasciasse indurre ad attribuire al quasi ignoto artista i migliori edifici del suo paese — dobbiamo acconciarci anche noi a ritenere ideatore della bella chiesa Agostino Fonduti: la cui attività viene improvvisamente lumeggiata da queste rivelazioni scritte sfuggite fin qui all'attenzione degli studiosi dell'arte lombarda. E per spiegarci la gran differenza che passa fra le costruzioni precedenti dello stesso artista e quest'ultima, convien concludere che nelle prime egli si muovesse a disagio nella comunione di lavoro col Battagio o almeno nella preoccupazione di imitare — certamente per desiderio dei committenti — il famoso Santuario di Crema; lasciato del tutto libero di sè invece nell'ideare la parrocchiale egli si attenesse ai purissimi ma un po' rigidi precetti dell'arte toscana della quale egli, nelle sue peregrinazioni, aveva certamente veduti gli esempi, a incominciar da quelli di Leon Battista Alberti a Mantova. La storia dell'arte non manca di sorprese dello stesso genere che sembran stornare i progetti del critico solito ad attenersi all'esame delle opere e ai confronti. Ma una sana critica deve pur tener conto delle conclusioni apparentemente contrarie a cui l'inducono le ricerche storiche quando non siano in troppo aperta

Fig. 286. - Fianco della chiesa parrocchiale di Castelleone.

(1) Fiammeni, opera citata, anno 1517 e seguenti.

contraddizione con lo stile dell'opera d'arte. E nel caso nostro s'è visto come posson conciliarsi l'affermazione dello storico e l'esame del monumento.

Un disegno già attribuito a Leonardo nella Biblioteca Ambrosiana può esser avvicinato all'edificio descritto a provare che in Lombardia non mancavano aspirazioni verso le forme d'arte edilizia più rigidamente toscana nella prima metà del XVI secolo (fig. 287).

Ma forse non si limita qui l'attività veramente interessante del nostro Agostino Fonduti o Fondulo.

A Crema v'è un edificio, quasi sconosciuto ai più perchè rimaneggiato e oppresso da altre fabbriche, che sembra appartenergli: l'antica chiesa di Santa Maria Maddalena o di Santo Spirito, ridotta poi a teatro e a magazzeno (fig. 288).

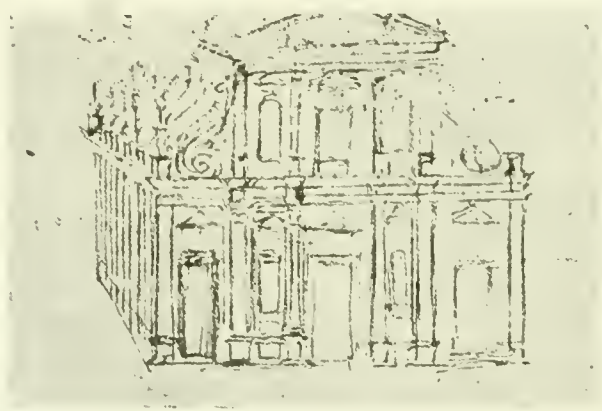



Fig. 287. - Disegno per una chiesa, attribuito a Leonardo.
Biblioteca Ambrosiana.

L'edificio è di forma rettangolare con la facciata volta a levante ed il lato di mezzodì libero; gli altri due lati sono chiusi tra fabbricati e non presentano nessun interesse artistico.

La fronte è divisa in tre campi dai due pilastri d'angolo e da due lesene intermedie culminanti nel caratteristico capitello di terracotta a foglie di loto, e sopportanti la cornice pur di terracotta, la quale corona pure il lato di mezzodi sopportata da pilastri come i precedenti. La facciata termina con un frontale triangolare, che racchiude una nicchia e due finestre rotonde. Nel campo di mezzo della parete si apre il portale d'ingresso ad arco tondo con ghiera in terracotta, sormontato da un finestrone circolare; nei due campi laterali si aprono ancora due nicchiette con superiore finestrino circolare.

Tra l'arco del portale e la finestra circolare è l'iscrizione:

SPIRITUI SANCTO S. MAGDALENAE
XENODOCHY PRAESBYTERI EREXERE 1521.

Il lato di mezzodì non ha di caratteristico che le lesene e la cornice ed un edificio più basso che gira tra le due lesene che sporgono a guisa di contrafforti. L'ex chiesa mostra una cupola ottagonale la cui decorazione riproduce i motivi delle

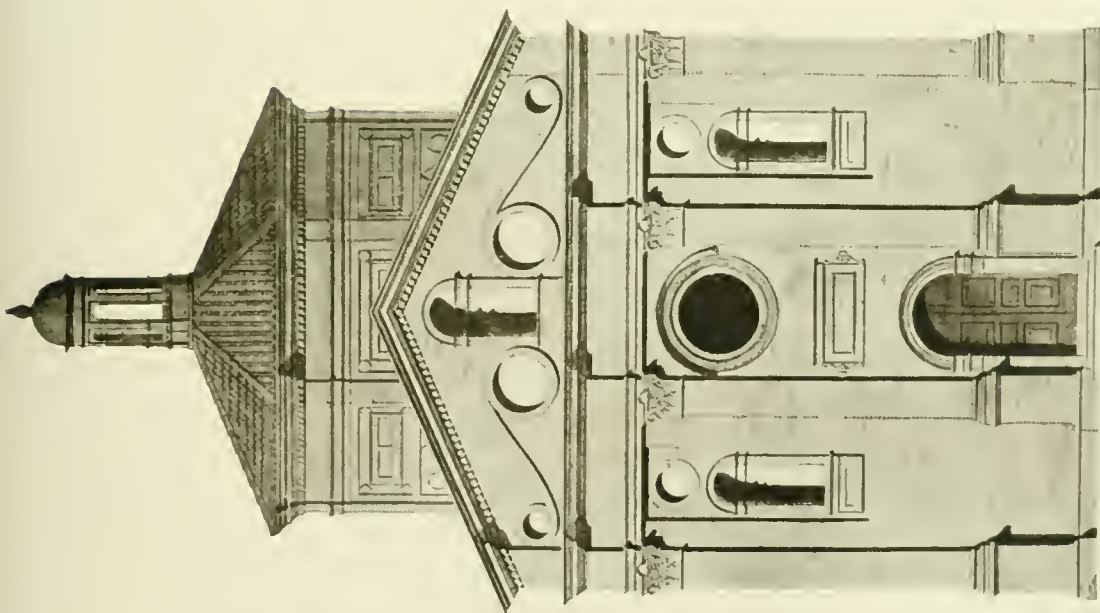



Fig. 288. - A. De Fondutis.
Chiesa di Santa Maria Maddalena a Crema.
(Da H. Strack, *Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien*).

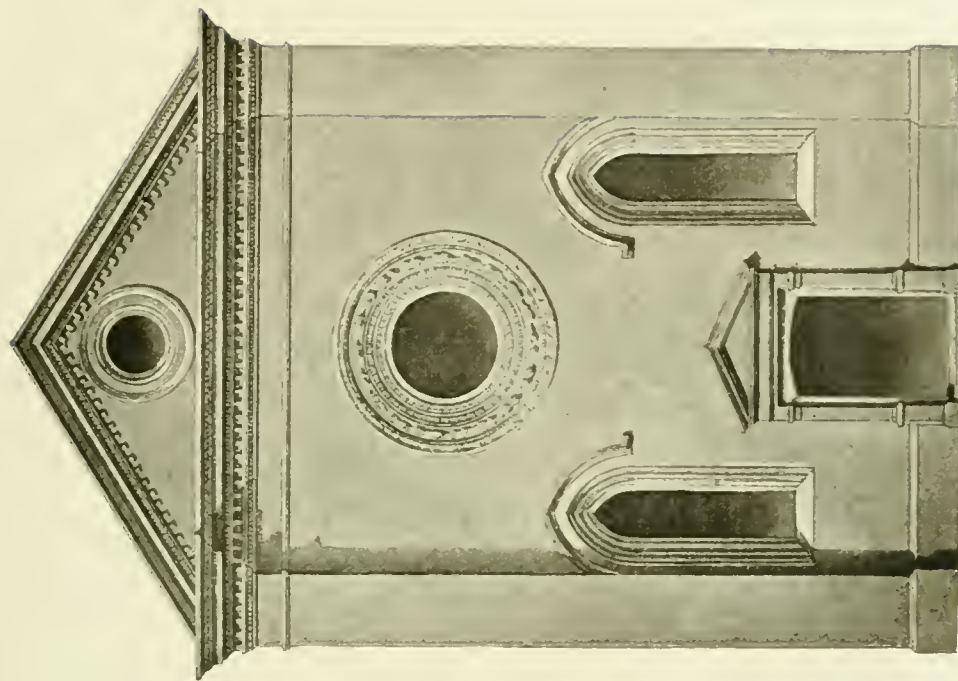



Fig. 289. - Chiesa di Conigo.
(Dal Paravicini. *L'architettura del Rinascimento nella Lombardia*).

lesene e della cornice del corpo principale; la cupola è sormontata da un cupolino a calotta sferica (1).

L'edificio richiama ancora il Santuario di Crema, quello della Misericordia a Castelleone e la cappella di Caravaggio nei capitelli baccellati a lato della porta, nei riquadri della nicchia e della cupola e specialmente in quelle bizzarre basi, che sembran cassette, incastrate entro le nicchie vuote. Ma nella sveltezza delle lesene e nell'insieme richiama i buoni esempi dell'edilizia toscana. Al Fonduti, artista eclettico a conoscenza dei migliori esempi dell'arte nuova anche fuor di Lombardia, piuttosto che al lombardo e uniforme Battagio pedissequo imitatore di Bramante, saremmo disposti quindi ad attribuire anche questo edificio. Col quale ha qualche rapporto d'arte anche la chiesetta di Conigo presso Binasco o meglio quella parte nuova che nel 1505 (secondo una data che vi si leggeva), al dir del Paravicini era stata innestata sulla precedente costruzione gotica (2). La nuova forma con due lunghe lesene laterali, reggenti l'ampio timpano triangolare come nella parrocchiale di Castelleone e nella chiesa della Maddalena a Crema, e le sue belle cornici in cotto, che spiccavano sulla parca policromia di calce dipinta a combinazioni di mattoni colorati, nonchè la sua finestra rotonda bellamente ornata, spettavano forse all'architetto cresciuto fra i migliori esempi dello stile nuovo (fig. 289).

Abbiam tenuto per ultimo, benchè eseguito prima dei ricordati, un edificio costrutto dal Battagio e dal Fonduti insieme, perchè si tratta di un edificio civile men legato allo stile del caposcuola, e per il ricordo di altri che lo stile ci consiglia di avvicinare a quello. Il 18 febbraio 1484 s'era steso il contratto col quale *maestro Giovanni Batagio de Laude et maestro Agustino de Fonduti da Padua* si obbligavano col magnifico conte Manfredo Landi da fabbricare e ornare la facciata del suo palazzo di Piacenza. Il contratto precisa che la *fazada e tutti ornamenti di fora de la casa* — secondo un disegno eseguito dai due soci in lavoro — comprendeva l'architrave *o vero ghirlanda* ornata di medaglie e d'altre decorazioni, *tuti li balchoni et fenestre* con vari ornamenti, cornicioni con *ornamenti, medaglie et arme*, e ancora *due cantonate cornisate:* i due artisti avrebbero dovuto finire l'opera entro il novembre; in compenso ne avrebbero avuto duecento lire imperiali da riscuotersi a rate mensili, provvedendo il conte Landi i mattoni grezzi, le pietre, la calcina, i ferramenti *et etiam lo legname de fare*

(1) L'interno è stato del tutto deturpato. Soppressi la chiesa e l'annesso ospedale dei forestieri, servì a magazzeno, a teatro dei filodrammatici, a magazzeno del lino e della canape, a cinematografo, e in ultimo a deposito di vino! È proprietà del Conte Ugo Vimercati Sanseverino, il quale per disposizione degli antenati non può nè venderla, nè trasformarla: solo recentemente la chiesa venne elencata fra gli edifici monumentali.

L'Anonimo morelliano ebbe a lodarne la « elegante forma ».

Anche il palazzo del Monte di Pietà, eretto sulla fine del secolo XV o nel principio del secolo XVI, tutto a lesene, come pure gli avanzi dell'ex chiesa di San Rocco, a lesene e con cornici simili a quelle di Santo Spirito, eretta nel 1514, sono inspirati allo stile bramantesco.

(2) Paravicini. *L'architettura del Rinascimento in Lombardia*, con tavole.

Fig. 290. - G. G. Battagio e A. De Fondutis. Portale del palazzo Landi a Piacenza.

la porta. Ed è quest' ultimo il solo accenno al portale del palazzo (1). A quel documento ne fa seguito un secondo, del quale conoscevamo da tempo l' esistenza, ma che solo ora ci è possibile pubblicare integralmente (2). È un atto, del 3 ottobre di quello stesso anno 1484, col quale il Fonduti — chiamato ancora *de Padua filius Johannis* — confessa d'aver ricevuto *pro nomine et nomine et vice Johannis de Batagiis de Laude* dal conte Manfredo Landi quarantadue lire di moneta piacentina per parte di pagamento per la fabbrica della facciata del palazzo. E il documento se, al contrario del precedente, non fa ricordo della porta, è prezioso perchè ci assicura che realmente i due artisti eseguirono il lavoro loro commesso e con sufficiente alacrità.

Il palazzo è oggi ben lontano dall'eleganza antica: la lunga incuria e l' inadatta destinazione a cui da tempo il luogo — oggi sede dei Tribunali — è dato, l' hanno ridotto in condizioni pietose. Quanto rimane può darci una pallida idea dell'eleganza antica. La bellezza della porta monumentale, un vero arco di trionfo (fig. 290), la

Fig. 291. - Un angolo del palazzo Landi.

(1) Il documento fu pubblicato dal Biscaro in *Arch. St. Lomb.*, 1910. Fasc. XXVIII, pag. 115 e 116, n. 2.

(2) L'atto, comunicatoci dall'amico prof. Giulio Ferrari, è il seguente e si conserva nell'Archivio Landi:

In nomine Domini Amen — Anno ab incarnatione ejusdem millesimo quadringentesimo octuagesimo quarto indictione tercia die tercio mensis octobris in Rocha Ripalta, episcopatus Placentie, videlicet in sala magna coram Michaele Pisarono filio quondam Jacobi, Angelino Theotonico filio quondam Petri famulo infrascripti magnifici Domini Comitis, et Johanne Baptista de Bosis filio quondam Mathei de Mediolano commorante in civitate Placentie testibus rogatis

Magister Augustinus de Fondutis de Padua filius Johannis sponte et ex certa scientia fuit confessus et manifestus habuisse et recepisse pro nomine et nomine et vice Johannis de Batagiis de Laude a magnifico et potente milite et Comite domino Manfredo de Lando ducali Consiliario ibi presente dante et solvente libras quadraginta duas denariorum Placentie pro parte solutionis laborerii seu fabricationis faciate domus prefati magnifici Domini Comitis existentis in civitate Placentie de quo laborerio dicte faciate suprascripti magister Augustinus et Johannes de Batagiis facere teneatur (sic) *quo ut dixerunt contineri instrumento publico breviato per Antonium de Cambio Notarium mediolanensem ad quod habeatur relatio. Renuntiando exceptioni non habitorum et non receptorum dictorum denariorum et non facte presentis confessionis et omni alie exceptioni que contra posset opponi.*

Ego Cristophorus Marvanus Notarius placentinus etc.

ricchezza delle trabeazioni, delle finestre architravate sormontate da timpano ad arco (fig. 291 e 292), la magnificenza del cortile a logge ornatissime — oggi tuttavia in gran parte chiuse e rovinatissime — la squisita esecuzione delle terre cotte contribuirono a fare di questo edificio un capolavoro d'edilizia del Rinascimento. Benchè i due documenti che abbiam ricordato non lo dicano, è quasi certo che al Battagio e al Fonduti spetta l'idea e la decorazione del cortile (fig. 293) e del portale. V'è fra questi ultimi e la fronte una vera affinità di motivi e di fattura: la trabeazione dell'esterno e del cortile è ugualmente ampia e con gli stessi elementi ornati di palmette nell'architrave, di ippocampi e sirene dalle lunghe code risolventisi in ampie girate

Fig. 292. - Una finestra del palazzo Landi.

nel fregio, di foglie, ovoli, dentelli nella cornice (fig. 294). I capitelli delle due colonne del portale sono a lor volta del tutto analoghi a quelli del cortile; le ghiere dell'arco del portale e del loggiato del cortile presentano l'identico motivo: una serie di delfini accoppiati. Minore invece è l'analogia nei medaglioni, forse perchè la diversa destinazione consigliò qualche variante allo scultore che presentò le figure di imperatori romani di profilo, a poco rilievo nel portale; e di fronte, a tutto tondo, nei peducci degli archi nel cortile dove il luogo meno esposto gli lasciò sperare quella maggior durata dei graziosi busti che invece venne meno per l'incuria prolungata. Il Battagio, prevalentemente architetto, diede forse il disegno dell'edificio e si limitò a sorvegliare l'inizio dei lavori; il De Fondutis, scultore e decoratore inesauribile,

rimase sul posto anche nell'assenza del suo collega (l'atto del 3 ottobre 1484 lo nota) e contribuì a dotare l'edificio di quella esuberante decorazione che prevalse sull'architettura — del resto misurata — del palazzo patrizio. I medaglioni del cortile, dalle figure sporgenti modellate con larghezza, son ben quelli che il Fonduti ripeteva nella sagrestia di San Satiro e, forse, nell'abside delle Grazie. Ma i putti del fregio del portale, larghi, tozzi, son lontani invece dalla morbida correttezza dei compagni della sagrestia: nella disposizione dei motivi ornamentali del portale e nella loro esecuzione si lamenta una vera mancanza di misura in confronto all'armonia trionfante in San Satiro. Se non vogliamo credere che a Piacenza lo scultore padovano si valesse dell'aiuto di uno dei tanti abili *tagliapietre* lombardi,

Fig. 293. - Particolare del cortile nel palazzo Landi.

colleghi di lavoro all'Amadeo e ai Mantegazza, dovrem concludere che il De Fonduti a Piacenza, lontano dalla vigile sorveglianza di un maestro come Bramante e dello stesso Battagio e libero di sbizzarrirsi nella decorazione di carattere profano del palazzo privato, finisse col perdere la misura e il senso d'arte. Ma la distanza che indubbiamente corre fra il bel gruppo della *Pietà* presso San Satiro e le lunghe, allampanate figure sul portale di palazzo Landi, consiglierebber veramente ad accogliere la prima delle due ipotesi. A meno che non volessimo vedere nel De Fondutis una impressionabile natura d'artista propria di quel periodo di ricerche febbrili, di incostanti indirizzi d'arte, che l'avrebbe portato quando ad avvicinarsi — come nel gruppo della *Pietà* — alla vigorosa scuola di Padova e quando alla maniera fastosa, esuberante, un po' superficiale della scuola lombarda nel decorare il palazzo del nobile piacentino ch'era preoccupato di aver molte, belle e piacevoli decorazioni « alla moderna » sulla

Fig. 294. - Fregio sulla fronte del palazzo Landi a Piacenza.

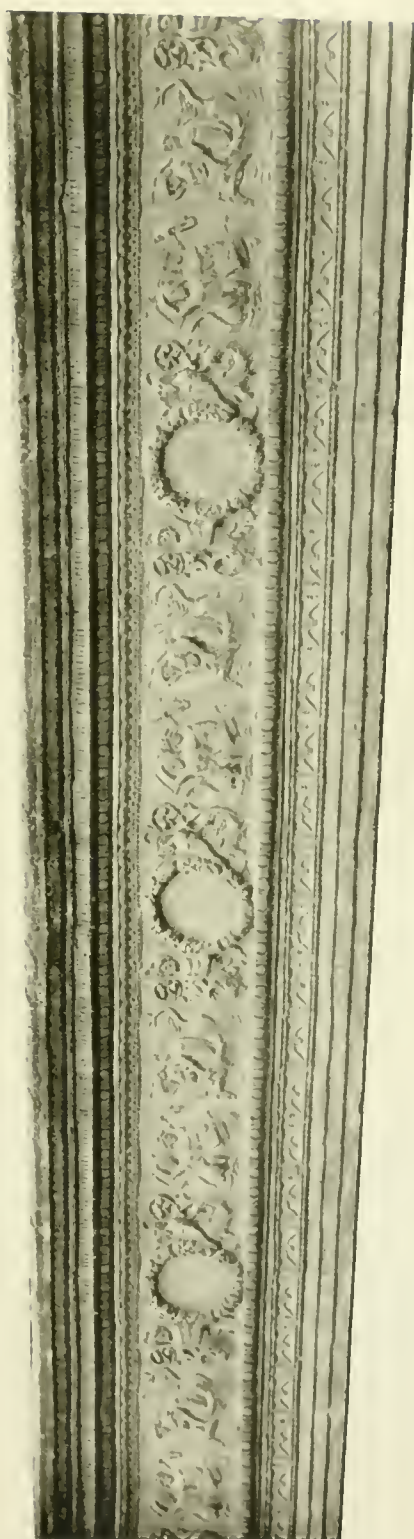



Fig. 295. - Fregio del palazzo Ghisalberti a Lodi. - La lotta dei tritoni. (Da una stampa del Mantegna).

sua casa. E la cosa avrebbe conferma nel fatto che in un atto di convenzione stipulato fra Leonardo da Vinci, i fratelli Preda e gli scolari della Concezione di Milano, il nostro Agostino de Fondutis — intervenuto come testimonio — è detto di Crema, mentre negli altri è chiamato padovano. « L'apparente contraddizione potrebbe conciliarsi congetturando che luogo d'origine dei Fonduti fosse Crema e che Agostino fosse nato a Padova o si fosse recato colà col padre suo in età giovanile » (1). L'artista strinse certo relazioni d'amicizia, d'affari e d'arte con artisti lombardi; oltre che col Battagio, egli ebbe rapporti col Preda, il socio di Leonardo. Il Preda era intervenuto a rendersi garante di Agostino due volte: per i lavori di San Satiro e, col conte Landi, per quelli del palazzo di Piacenza.

***

I portali lombardi.

Il portale di Piacenza ebbe fortuna nell'ambiente artistico lombardo. Da allora molti edifici privati della Lombardia e dell'Emilia furon provveduti di porte analoghe, superbe come archi di trionfo, con colonne o pilastri ornati, ricche di medaglioni tolti alle gemme e alle monete romane, di classiche figurette nude, di deità marine, di fregi vari e piacevoli.

Più ricca di tutte, per la grande magnificenza delle sue sculture, fu la porta del palazzo Stanga di Cremona, oggi una delle gemme del Museo del Louvre (fig. 296). Anch'essa, come il portale dei Landi, ha due colonne fatte a candelabro, reggenti un architrave ornatissimo, fiancheggianti l'arco della porta a figure negli stipiti con due medaglioni nei peducci e una figuretta a rilievo nella chiave dell'arco. Ma le decorazioni si estendono ai lati delle colonne e, con una esuberanza non mai veduta, salgono lungo la parete, invadono il cornicione. La mitologia, i ricordi classici, la storia naturale son chiamate a contribuire alla ricchezza di questo portale meraviglioso, sovraccarico, un po' pesante in confronto alle pure creazioni dei maestri venuti, come Bramante, di fuori: ma così voleva il gusto dei committenti.

L'opera magnifica fu già attribuita, dai vecchi storici cremonesi, a un Bramante Sacca, poi a Benedetto Briosco e, in tempi a noi più vicini, a Bramante da Urbino, a Gian Cristoforo Romano, persino ai Rodari per una apparente relazione con la « porta della Rana. » La questione sembrò risolta quando, anni sono, potemmo rintracciare un documento che provava come sullo scorcio del XV secolo Gio. Pietro da Rho — il noto scultore che seguì la maniera dell'Amadeo e che lavorava *de figuris marmoreis et aliis similibus et necessariis ad ornandas domos* — avesse prestata l'opera propria ad ornare il palazzo del nobile Cristoforo Stanga a Cremona (2); così che l'attribuzione in tal modo documentata fu accolta dalla critica (3). Ma, scorrendo recentemente quella inesauribile miniera di notizie artistiche che son gli *Annali del Duomo di Milano*, constatammo che nell'aprile del 1490 i fabbricieri avevan concesso un mese di licenza agli scalpellini della fabbrica Gio. Pietro da Vimercate (da

(1) Biscaro, loc. cit.

(2) In *Rassegna d'arte*, gennaio 1901 e febbraio 1902.

(3) A. Venturi. *Storia dell'arte italiana*. Vol. VI, pag. 913.

Fig. 296. - Gio. Pietro da Rho, Gio. Pietro da Vimercate e Daniele da Castello (1490).
Portale del palazzo Stanga. - Parigi. Museo del Louvre.

tempo *lapicida* del Duomo) e Daniele da Castello (addetto per più anni alla stessa fabbrica per la quale nel 1499 dovrà lavorare intorno al tiburio) per recarsi a Cremona « per lavorare certa porta » del palazzo degli Stanga (1). E il 10 maggio i fabbricieri concedevano agli Stanga il marmo necessario per eseguir la porta stessa.

La conclusione par dunque autorizzare il dubbio emesso — prima di questa piccola scoperta — dal Meyer, acuto studioso della scultura lombarda, che più artisti

Fig. 297. - A. De Fondutis (?).
Portale del palazzo Scotti-Morigi a Piacenza.

abbiano collaborato a far bella la porta degli Stanga. È probabile che Pietro da Rho vi ideasse e scolpisse le figure principali, le grandi statue degli eroi, i bassorilievi delle basi con le « fatiche d'Ercole » (più strettamente affini all'arte dell'Amadeo) e le parti a maggior rilievo anche nell'architrave, e chiamasse ad aiutarlo nell'eseguir le decorazioni delle lesene, dell'arco e dell'intradosso i *lapicidi* venuti da Milano per un breve periodo di lavoro. E vien naturale di attribuire a Pietro da Rho anche la ricca porta d'accesso al salone del Municipio, in cui le statue presentano così

(1) *Annali*. Vol. III, 20 aprile 1490.

Fig. 298. - A. De Fondutis (?). Portale del palazzo Ghisalberti a Lodi.

rigidamente quella durezza e quelle vesti che sembran bagnate sui corpi secondo una moda della scuola padovana e che ritornano nel bassorilievo firmato dall'artista e da noi veduto in un pianerottolo della casa Fassati, ora Parravicino, in via Dritta San Vincenzo a Cremona stessa: bassorilievo ch'è la replica precisa di uno ben noto dell'Amadeo (1). Ma sicuramente non le molte altre cose che recentemente gli si vollero attribuire e tanto meno i bassorilievi dei pulpiti di quella cattedrale (2), dovuti all'Amadeo, come riconfermarono successive scoperte d'archivio (3).

Men ricchi dei portali dei palazzi Landi e Stanga sono quelli del palazzo Scotti, poi Morigi, di Piacenza (nel palazzo ricorre un fregio a sirene e ippocampi dalle lunghe code analogo a quello del cortile di palazzo Landi) forse del De Fondutis (fig. 297); del palazzo Ghisalberti di Lodi (fig. 298), eseguito tuttavia con maggior finezza (e il fregio del palazzo, una lotta di tritoni (fig. 295), ispirato da una stampa del Mantegna (fig. 299) e che si trova applicato anche in un edificio di Bologna (4), fa pensare a un'idea del padovano De Fondutis); del palazzo Del Maino a Pavia che il Geymüller con troppo ottimismo attribuiva, per quanto dubitativamente, a Bramante stesso (fig. 300). Ma in tutte è una comune idea ispiratrice nonostante qualche varietà nell'applicazione di elementi architettonici e decorativi. L'uso dei ricchi portali si diffuse nella Lombardia e nell'Emilia stessa; e quest'ultima accolse motivi, decorazioni e terre cotte specialmente dalle fornaci cremonesi: i signori italiani trovaron eccellente e geniale questo modo per ostentare la potenza delle loro casate. Ma la pura eleganza antica e la finezza delle profilature care all'arte di Bramante erano state sopraffatte dalla mania per la decorazione. A Milano invece, dove l'esempio dei capolavori del maestro urbinate imponeva rispetto e ritegno, l'edilizia non arrivò agli eccessi delle città minori; così che vi parlan tuttavia in favore del gusto antico i più semplici ed eleganti portali delle case dei Castani, dei Mozzanica oggi nel palazzo Trivulzio, dei Fontana oggi Silvestri, degli Aliprandi-Taverna oggi Ponti, dei Melzi (fig. Vol. I a pag. 78 e seg.).

(1) F. Malaguzzi Valeri. *L'Amadeo*, cit.

(2) Venturi, op. cit.

(3) *Arch. St. Lomb.* 31 marzo 1909.

(4) F. Malaguzzi Valeri. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, pag. 35 e n. 1. Rocca S. Casciano. Cappelli, 1899.

Fig. 299. - Particolare della incisione del Mantegna
riprodotto nel fregio del palazzo Ghisalberti (fig. 295).

Fig. 300. - Portale del palazzo Del Maino a Pavia.

***

G. G. Dolcebono.

Gian Giacomo Dolcebono, architetto e scultore milanese, è altro fra gli artisti milanesi che guardarono all'arte squisita dell'urbinate come a una fonte nuova di ispirazione. Il Geymuller lo disse addirittura « il maestro che più di tutti assomiglia a Bramante. » Ma poichè il suo giudizio si fondava sopratutto sull'interno della chiesa di Santa Maria di San Celso, che nuove ricerche non sembrano attribuire al Dolcebono, mentre d'altra parte il vecchio scrittore ignorava l'opera multiforme del Battagio e del De Fondutis, così quel giudizio troppo ottimista non può essere accolto senza riserva.

Nel 1471 era già *lapicida* della fabbrica del Duomo presso la quale rimase anche gli anni seguenti; nel 1472, a spese del duca, dava il modello per un altare nella cappella di San Giuseppe, nel Duomo di Milano, con altri maestri fra i quali l'Amadeo (1); nel 1478, e più tardi ancora — nel 1492 e nel 1498 — era addetto ai lavori nella chiesa di Santa Maria di San Celso (2); nel 1488, insieme a Bramante — si noti — si occupava del progetto pel Duomo di Pavia e dava i disegni dell'interno di una chiesa dedicata alla Vergine a Lodi, poco lungi dal Duomo, per la quale, nel 1501, disegnava il campanile (3); nel 1490 concorreva a presentare un modello per il tiburio del Duomo; nel 1491, all'incirca, insieme ad Ambrogio da Fossano, aveva offerto il disegno generale della fronte della chiesa nella Certosa di Pavia (4), decorata poi dall'Amadeo, aiutato da uno stuolo di scultori; nel 1497 era addetto, con altri, ai lavori della cattedrale di Pavia, come s'è visto a suo tempo, ed era ingegnere della fabbrica del Duomo di Milano pur negli anni successivi; nel 1503 aveva presentato un modello di una porta del Duomo di Milano, verso la via di Compito, in concorrenza coll'Amadeo, col Fusina, col Briosco, con Cristoforo Solari (5); fu addetto ai lavori della fabbrica di San Celso a Milano e morì nel 1506.

Un prezioso fascicoletto di conti della fabbrica di Santa Maria presso San Celso, che abbiam rintracciato (6), ci assicura, come s'è accennato, che il Dolcebono — addetto fin dal 1478 alla costruzione di una cappella dedicata a San Celso — era architetto di quella fabbrica nel 1491, e nel 1493 e nel 1498 presentava anche il modello della cupola e del lanternino. Ma la primitiva ossatura dell'edificio, ideato a una sola navata — come la chiesa di San Maurizio del Dolcebuono stesso — fu alterata e le navi venner portate a tre, e già fin dall'origine si andava pensando a innalzarvi dinnanzi un portico o vestibolo. Forse la chiesa attuale e sopratutto il vestibolo son piuttosto opera del Solari, che del nostro architetto. Per questo potrebbe

(1) *Annali della Fabbrica del Duomo.* 1471 e 1472, 4 giugno e 6 luglio.

(2) Arch. di Stato. Fondo di Religione. Convento di S. Celso. Busta 218, p. a. OO. VV.

(3) L. BELTRAMI. *Luini.* 1911, pag. 350-351.

(4) L. BELTRAMI. *La Certosa di Pavia.*

(5) *Annali*, cit., e *Amadeo*, cit.

(6) Archivio di Stato. Fondo di Religione. Convento di S. Celso. Busta 218, p. a. Il 28 dicembre 1497 il duca concedeva esenzione di dazi e salvacondotto a un maestro Pietro da Careriano per condurre a Milano due « navate » di Pietra di Saltrio e di marmo bastardo per uso *de lavorerio che si fa nela chiesia de Santa Maria de Santo Celso.* (*Boll. St. della Svizzera It.* 1888, pag. 31).

non esser del tutto meritato l'elogio che al Dolcebono il Burckhardt, il Müntz e altri diressero per la bellezza di quella chiesa, a tre navate su pilastri e un deambulatorio, a volte a cassettoni, che parve « l'ideale della semplicità unita alla magnificenza. »

Così che il solo edificio completo sul quale ci sarebbe concesso studiare l'ingegno del Dolcebono dovrebbe essere la chiesa del Monastero Maggiore a Milano, dedicata a San Maurizio (fig. 301).

Un documento del 4 giugno 1474 ci rivelò che gli ingegneri Boniforte e Giovanni Solari eran stati chiamati allora a giudicare per certa vertenza causata dalla

Fig. 301. - G. G. Dolcebono (?). La chiesa di San Maurizio a Milano.

proprietà di un terreno attraversato da un canale decorrente lungo il monastero e lungo la vicina casa di *magistro Johanne Jacomo De Dolceboni magistro de taliare prede vive*. I due maestri furon chiamati di nuovo anche nel 1479, ma il nome del Dolcebono non ritorna più nelle carte (1). È quindi una semplice induzione che fa supporre che la costruzione della chiesa fosse affidata all'artista che abitava lì presso, benchè il fatto che fin dal 1474 il monastero aveva avuto a sostenere una lite col

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Contributo alla storia artistica della chiesa di S. Maurizio* (in *Arch. St. Lomb.* 30 giugno 1908).

Fig. 302. - La parte antica della fronte di San Maurizio.

Fig. 303. - Il fianco della chiesa.

Dolcebono, danneggiato dal passaggio di quel canale attraverso la sua proprietà, così che il Vicario di Provvigione aveva imposto alle suore di fare le riparazioni necessarie, non sembri precisamente indicare l'artista come il più probabile architetto della chiesa, per quanto dal 1474 al 1503 molt'acqua dovesse esser passata per quel canale!

La chiesa fu costrutta dalle fondamenta. Iniziata nel 1503 — la data è nel *lapis primarius* nella parete posteriore dell'edificio — se proprio il Dolcebono ne fu l'architetto egli non potè vederla compiuta, perchè tre anni dopo passava di questa vita. Tuttavia il concetto ideato dal primo costruttore non sembrerebbe aver dovuto

Fig. 304. - L'interno di San Maurizio.

subire modificazioni, se fosse veramente a riferirsi a quel tempo la stessa decorazione a motivi di trafori gotici, così in contrasto con tutta l'architettura nuova di cui è bello il tempio: e tale anomalia sarebbe, a parere di uno studioso, la prova di una reminiscenza subìta da quell'architetto che sulle volte del Duomo di Milano aveva veduto sviluppato quel motivo che gli era famigliare (1). Ma l'argomento per concludere che tre anni dopo l'inizio dell'edificio complicatissimo si fosse già arrivati alle volte e si pensasse a decorarle è debole, come è facile vedere. Il motivo di quella decorazione era troppo noto a Milano e alla portata di tutti perchè non potesse venire suggerito da chicchessia. E poichè soltanto nel 1519, secondo una tradizione, la chiesa sarebbe

(1) BELTRAMI, *Luini*, pag. 353.

stata consacrata e ben più tardi si iniziava la decorazione pittorica delle pareti per opera del Luini, noi siamo indotti a credere che dopo la morte del Dolcebono la fabbrica fosse ancor ben lontana dalle volte. La parte superiore della fronte non fu eseguita che nel cinquecento inoltrato, da Francesco Pirovano, al quale fu ordinato, nel 1571, di ampliare il monastero, costrurre un nuovo dormitorio e, dieci anni più tardi, *il sottozoccolo della fazata*, la soglia e la gradinata della chiesa (1). Una *prescrittione dell'ordine e forma colla quale si doveva fabricare la facciata della Chiesa del Monastero Maggiore* nel 1715, ch'è indicata in un indice degli atti del luogo (2), fa pensare che si ideasse di rammodernare, secondo i gusti mutati, la fronte: perchè l'attuale — men che nella parte superiore — è troppo parca e accordata con l'interno senza concessioni allo stile della fine di quel secolo, per dubitare che non sia dall'inizio del Cinquecento. Quella *prescrittione* allude verosimilmente alla parte superiore.

Fig. 305. - Interno della chiesa di San Vittore a Meda.

Fig. 306. - Particolare della chiesa di Meda.

L'architetto dovette acconciarsi a svolgere l'edificio nell'area fra i diversi cortili del monastero delle monache: area allungata così che se si prestava per suddividere la chiesa in due parti, l'una destinata al pubblico, l'altra alle monache, non permise di ideare che una sola, ampia navata suddivisa da dieci campate; e ne risultò un insieme pieno di squisita eleganza: una serie di lesene doriche alternate agli archi delle cappelle con volte a botte a terreno, un loggiato dorico ad arcate sorrette da colonnine fiancheggiate da intercolonni architravati al piano superiore (fig. 304). La volta a botte presenta l'intradosso intersecato da cordonature diagonalmente disposte. L'edificio — che rappresenta una magnifica soluzione di un quesito

(1) Malaguzzi, loc. cit.

(2) Archivio di Stato. Fondo di Religione. Monasteri. S. Maurizio. Busta 139. Indice.

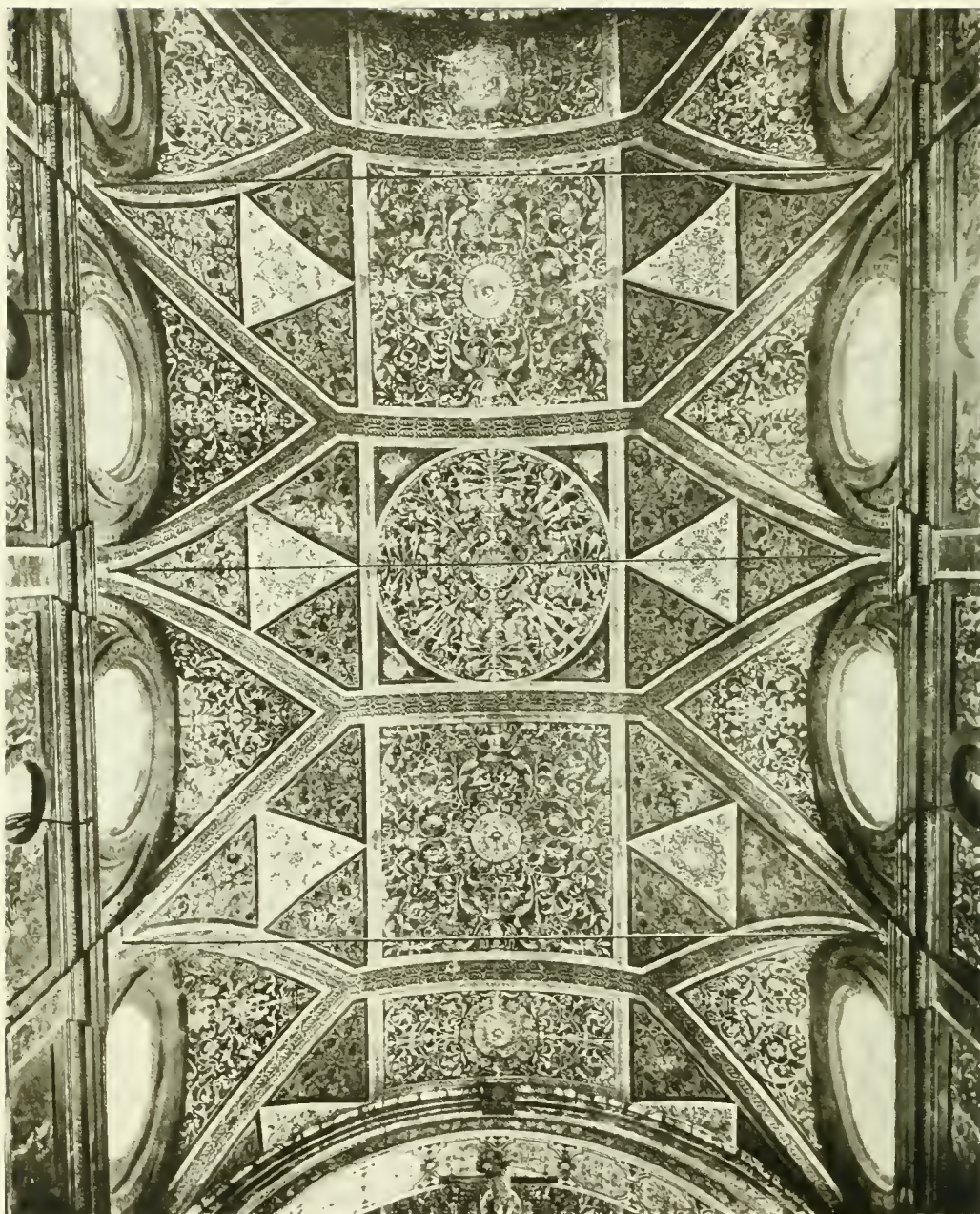



Fig. 307. - Decorazione della volta di San Vittore a Meda.

statico e architettonico, poichè le spinte della grande volta impostata sul loggiato superiore trovavano naturale contrasto dai muri trasversali collegati con l'organismo delle cappelle e della loggia superiore senza bisogno di speronature all'esterno (fig. 303) — doveva trovare altre repliche nella regione. Analoghe eran le chiese di Santa Marta — costrutta nei primi anni del cinquecento, poi trasformata e demolita — e di San Vittore di Meda, a trenta chilometri da Milano, affine alla costruzione del Dolcebono benchè mancante del loggiato superiore (fig. 305 e 306) (1). La magnifica decorazione pittorica della volta nella chiesa di Meda (1520) è un bell'esempio del grado raggiunto dall'ornamentazione del Rinascimento in fiore nella Lombardia (fig. 307).

L'esterno della chiesa di San Maurizio è naturalmente men riccamente ideato, ma lo raccomandano una rara severità e molta delicatezza nelle profilature (fig. 302).

Fig. 308. - Disegno della chiesa di San Celso a Milano.
Museo di Stuttgart.

La cupola della chiesa di San Celso (fig. 308) è altra opera, di pretto sapore bramantesco, alla quale è pur legato, questa volta con maggior attendibilità di documenti, il nome del Dolcebono (fig. 309): benchè il De Pagave facesse con insistenza il nome di Bramante credendo suo — fuorviato della firma apocrifa — il disegno della collezione Bianconi presso l'Archivio storico civico, ch'è sicuramente posteriore all'attività del maestro urbinate in Lombardia. Nel 1493 furon poste le fondamenta all'edificio, ingegnere il Dolcebono, al quale qualche tempo dopo succedette il Solari, che sembra aver dato definitivo impulso all'opera. Nel 1494, e sopratutto nel 1498, appar presente ai lavori ancora il Dolcebono e questa volta col modello della cupola e del lanternino: e vien chiamato *architetto della fabbrica*. L'interno della chiesa primitiva fu poi radicalmente alterato e l'unica antica nave (come a San Maurizio) fu

(1) Beltrami, op. cit. riprodotta a pag. 452 e seg.

allargata a tre. Il Geymüller lodò la bellezza delle tre navate che poggiano su pilastri e sul deambulatorio e la volta a botte a cassettoni: « Intanto per opera del Dolcebono terminavasi il tiburio, e nel 1501 si trattava della sua dipintura, come nell'anno successivo — scriveva il Mongeri sulla scorta di documenti del luogo, non riportati dal Casati — delle statue dei dodici Apostoli, con Fondati (leggi Fonduti) Agostino, di Crema, detto il Padovano » (1); importante annotazione quest'ultima che ci rievoca ancora una volta — per una grandiosa opera che oggi invano si cercherebbe sul luogo — la figura dello scultore di Padova (2). Nei primi anni del secolo si provvide alla costruzione del vestibolo, per opera di Cristoforo Solari; ne parleremo più innanzi.

Il disegno un tempo creduto di Bramante per la fronte della chiesa manca evidentemente di unità (fig. 310). V'è troppa suddivisione di spazi, troppa sproporzione

Fig. 309. - G. G. Dolcebono.
Cupola della chiesa di San Celso a Milano.

nei vari elementi fra loro per essere attribuito, non diremo all'urbinate, ma a un suo seguace diretto. Gli elementi della pura arte del maestro vi son sopraffatti dai nuovi, voluti del cinquecento inoltrato, senza molta scienza architettonica, come prova la stessa sovrapposizione di rettangoli o di nicchie alle estremità delle porte: il disegno, presentato forse in occasione di qualche concorso antico, mostra due tipi di ornamentazione alle estremità della fronte.

La cupola — restaurata in epoca moderna — è ben degna del seguace di Bramante con la bella linea della volta cui sovrasta, ben profilato, il lanternino, con

(1) Mongeri, *L'Arte in Milano.*

(2) Le statue attuali collocate nelle nicchie all'interno del tiburio son posteriori a quelle del Fonduti: così dicasi di quelle collocate su una tettoia semicircolare che serve di magazzeno dietro l'abside della chiesa.

quelle bifore ricorrenti tutt'intorno a formar loggia, come nel Santuario di Saronno, con la pura simetria delle parche decorazioni in laterizio. « A destra dell'entrata e nell'ultima delle arcate serbate integre della vecchia chiesa, furono giudiziosamente raccolti, nel 1851, e messi in evidenza, i capitelli della cupola del santuario, sman-

Fig. 310. - Disegno per la chiesa di San Celso già attribuito a Bramante. Raccolta Bianconi. Archivio Civico di Milano.

tellata, non sappiamo per quale deplorabile consiglio, nell'anno 1836. Vi hanno due archetti interi e ordinativi insieme trentasei capitelli, compresi quegli degli archetti: sono tutti di una fattura squisita » (1).

(1) MONGERI, op. cit. Arcata e capitelli veramente squisiti tolti della cupola sono addossati al muro a lato della fronte dell'antico San Celso.

***

G. A. Amadeo.

Un artista che si raccomanda piuttosto per la sua fecondità eccezionale di scultore che per purezza di opere architettoniche degne di reggere al confronto delle migliori fu Gio. Antonio Amadeo (1). Nell'innalzare la cappella Colleoni a Bergamo — in cui la planimetria e la disposizione della sagrestia richiaman quella

Fig. 311. - G. A. Amadeo. Il cortile del palazzo Bottigella ora Rossi a Pavia.

della cappella de' Pazzi a Firenze — nell'ideare gli edifici classici nei fondi de' suoi bassorilievi, nel dar forma alle porte della sagrestia vecchia e del « lavabo » dei monaci nella Certosa pavese (se pur glie ne appartiene anche l'idea architettonica), nel cooperare all'innalzamento della fronte della Certosa stessa, nell'incorniciare architettonicamente lavabi, tombe, bassorilievi, egli seguì costantemente lo stile nuovo attraverso i gusti suoi di decoratore e s'ispirò, fin che potè, all'arte bella di Bramante. Ma per l'esuberanza della sua fantasia inesauribile peccò nella misura: anche quando, come nel disegnar la bella porta della cappella Colleoni, mostrò sufficiente purezza d'architetto, profuse poi intorno alle sue costruzioni tanta congerie di svariatissime decorazioni a rilievo da stancar l'occhio. Un'opera sua del tutto edilizia è il cortile del

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Gio. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo* (1447-1522). Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1904; con 364 ill.

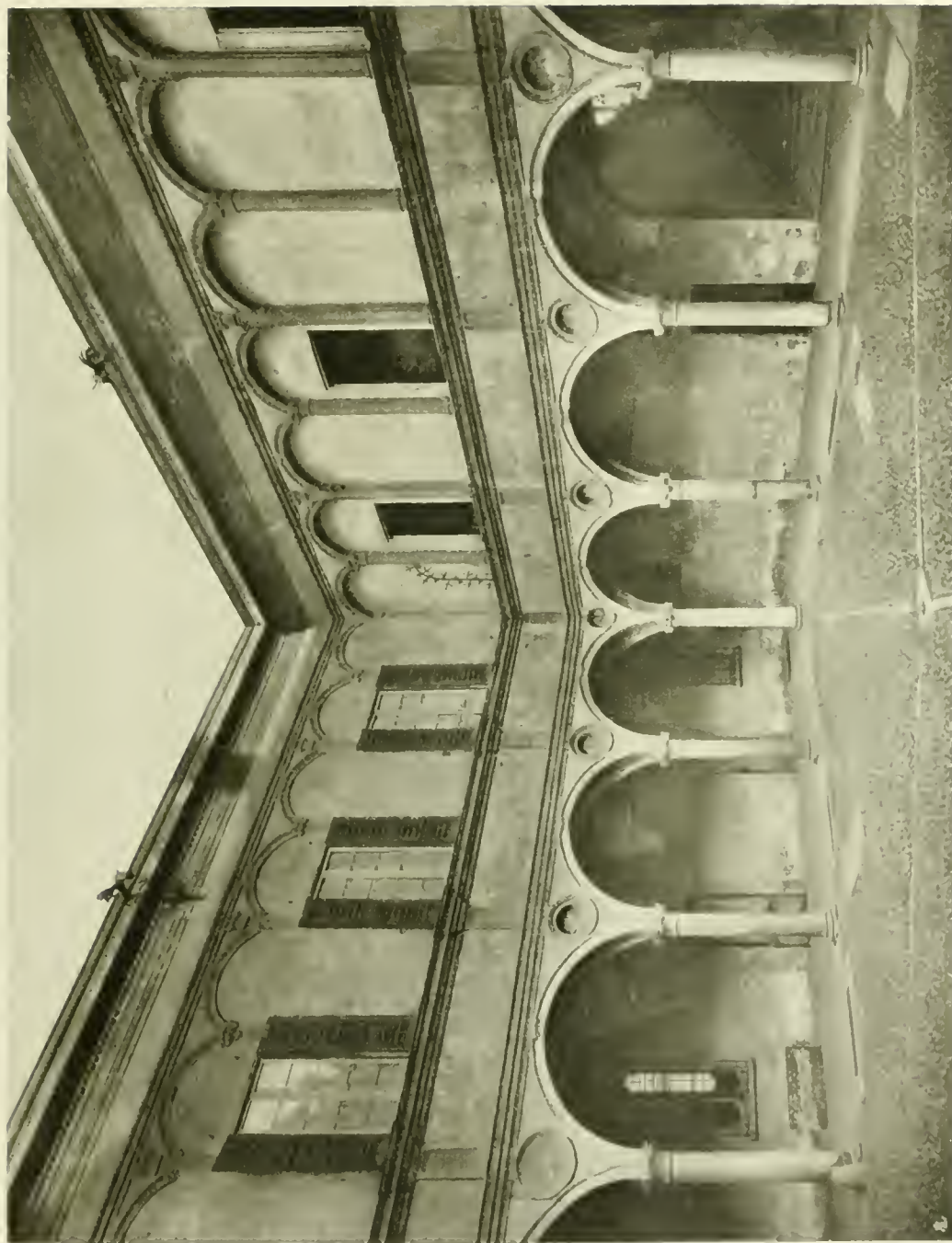



Fig. 312. - G. A. Amadeo. Il cortile del palazzo Bottigella ora Rossi a Pavia.

Fig. 313. - Angolo d'accesso al cortile Bottigella ora Rossi a Pavia.

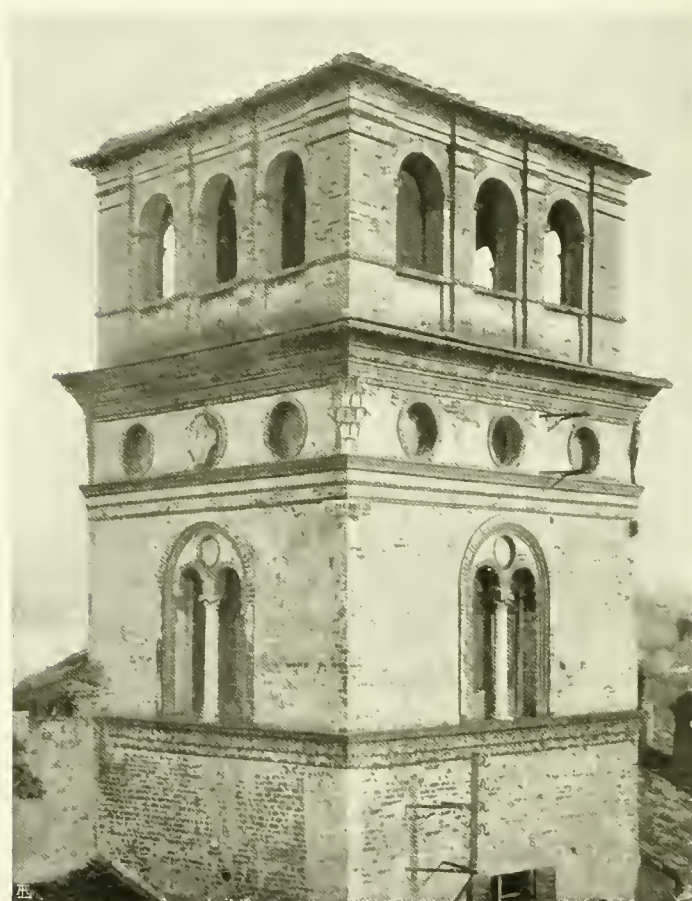



Fig. 314. - Amadeo (?). Torre del palazzo Bottigella ora Dogliani a Pavia.

palazzo Bottigella, ora Rossi, nell'attuale via Mazzini, 15, a Pavia (fig. 312). Nuovi documenti assicurano che l'Amadeo lo ideò e costrusse dal 1492 al 1494 (1). Il noto tagliapietre Cressolo da Castello vi intagliò basi, colonne e capitelli *ala antiqua* sul disegno offerto dall'Amadeo, dal quale dipendevan pure i capomastri Andrea e Tommaso Tignosini da Abbiategrasso. Il cortile, a due ordini di logge ad archi a tutto sesto — a ciascun dei quali ne corrispondon due al piano superiore — è ricco, elegante, abbastanza sobrio quando si consideri lo stile dell'artista sempre sovrabbondante. Curiosa v'è la trovata della soppressione di una colonna nell'angolo in corrispondenza all'ingresso a concedere il passo ai veicoli, così che i due archi d'angolo si risolvono, nell'incrocio, in un elegante *a goccia* (fig. 311 e 313). Ma la loggia superiore presenta archi un po' tozzi e certi pilastrini costretti fra gli archi in corrispondenza alle colonne sottostanti di poco piacevole effetto e già lontani dai canoni dell'arte che amiamo dire bramantesca.

Fig. 315. - Certosa di Pavia.
Particolare del portale.

Fig. 316.
Capitello del portale della Certosa di Pavia.

La torre del palazzo — ora casa Dogliani in Corso Cavour — che Cristoforo Bottigella s'era fatto costrurre a Pavia nel 1482 dal maestro costruttore Giacomo da Candia, nella forma della loggetta di finimento simile a quella della fronte della Certosa, nelle varie sagome dei capitelli, nel tipo del medaglione sulla fronte (fig. 314), fece pensare, a più d'uno, all'Amadeo (2).

Della collaborazione dell'artista lombardo all'interno del Duomo di Pavia s'è veduto. V'è in esso un richiamo alla fronte della Certosa nella ricorrenza della loggetta ornamentale sopra i grandi archi; ma lo spirito che aleggia sovrano nel monumento è ancor quello di Bramante, al quale si deve sicuramente il più e il meglio del tempio. Alla costruzione della parte superiore della chiesa dell'Incoronata l'Amadeo — s'è visto — ebbe parte; e s'è detto della finezza dei particolari decorativi e delle belle profilature in marmo del tempio.

---

(1) MAIOCCHI. *L'Amadeo*, ecc. — MALAGUZZI, op. cit.
(2) MALAGUZZI. *Amadeo*, cit. — NATALI. *Pavia e la sua Certosa.*

Il portale della Certosa, imponente come un arco trionfale romano — così da ricordare l'arcone del Duomo di Abbiategrasso e la porta, più misurata tuttavia, della chiesa delle Grazie di Milano — fu iniziato dall'Amadeo che incominciò a decorarlo in basso; ma è quasi del tutto opera dei primi anni del cinquecento e dei continuatori dell'Amadeo nell'opera complessa di decorazione. Esso è la replica di quello che figura nel modello in legno intagliato dal Rocchi per il Duomo di Pavia, con così lievi varianti da concludere che un'unica idea ispiratrice li colleghi. Ma l'idea, se appartiene all'Amadeo, fu provocata verosimilmente da Bramante, come vedemmo.

Fig. 317. - G. A. Amadeo. L'interno dell'oratorio di San Rocco a San Colombano al Lambro.

La raccomandano una grandiosità di profili, una esuberanza di effetti che tuttavia palesano già il cinquecento incalzante (fig. 315 e 316).

Nel 1514, a San Colombano al Lambro nel lodigiano, veniva innalzato l'oratorio di San Rocco, tutto in mattoni, modesto ma non privo di eleganze. L'interno ripete il solito motivo bramantesco: un ottagono, ad archi al pian terreno, a loggia superiormente, con lesene angolari leggiadramente profilate e dipinte. Ma la volta vi manca: così che il tetto ora s'imposta, inelegante, poco sopra la loggia (fig. 317). È a crederne ideatore l'Amadeo, presente a San Colombano per altri lavori, come conferman le notizie del luogo (1).

(1) Ne demmo ampia notizia in *Rassegna d'arte* del gennaio 1910: successive notizie che confermano la nostra ipotesi della paternità artistica dell'Amadeo furon rintracciate dal dott. P. L. Fiorani, diligente studioso del luogo.

Negli sfondi dei bassorilievi sparsi sulla fronte della Certosa di Pavia — dovuti all'Amadeo e ai Mantegazza — ritornano ampie architetture classiche, con fughe di colonne e con belle combinazioni di prospettive; e qua e là fan capolino motivi prettamente bramanteschi nelle cupole ottagonali, nella distribuzione degli spazi, nei profili dei finti edifici.

***

Cristoforo Solari.

Maggior conoscenza della nuova arte edilizia ebbe sicuramente — qualche anno più tardi — Cristoforo Solari, detto il Gobbo (1). Egli, nel 1497, a pena morta Beatrice d'Este a soli ventitrè anni, aveva avuto incarico dal Moro di eseguire, *ultra la sepultura*, anche un altare. Il duca aveva raccomandato *se soliciti il Gobbo ad lavorare el coperchio et ad attendere ad tutte le altre cose li vanno. In modo che quando sarà finito el navello* (l'avello) *sii pronto el resto della sepoltura* (2). Alla figura di lei fu aggiunta quella di Lodovico; e le due statue funerarie, già nella chiesa delle Grazie a Milano, ora nella navata trasversale della Certosa di Pavia, rappresentan

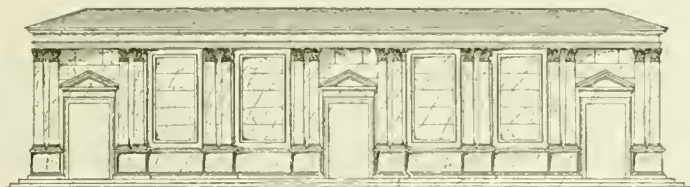



Fig. 318. - L'accesso al claustro di Santa Maria di San Celso.

quasi da sole la scultura ufficiale, voluta da' principi sforzeschi: i quali, per lo più, si limitarono a incoraggiare la scultura religiosa a pro del Duomo e della Certosa; i loro gusti personali li portavan piuttosto a voler belli edifici e fastosi castelli che statue. Le due figure stese di Lodovico e di Beatrice presentano un carattere naturalistico e qualche durezza nell'esecuzione (le ciglia vi son tagliate una per una, in fila, come pettini) e un tritume nelle pieghe di un carattere ancora arcaico, in confronto alle opere successive: il loro stile non può essere — come fu scritto in una storia dell'arte — « sviluppatosi da quello di Benedetto Briosco, » (3) il quale fiorì più tardi e non ebbe altri seguaci che il lezioso Bambaja.

Il Solari divenne in seguito più molle plasmatore. Le sue figure di Adamo e di Eva, del Cristo legato alla colonna (segnato *Cristophori Gobi mediolanensis opus*) e forse due busti del Redentore e di San Giovanni Battista nel Museo Civico di Milano e in casa del marchese Fassati, son quasi le sole sculture nostre in cui sia trasfusa un'eco della grande arte leonardesca.

La fama dell'esperto scultore delle figure giacenti dei duchi, dell'Adamo, dell'Eva, del Cristo alla colonna nel Duomo di Milano e di altre belle opere che

(1) F. Malaguzzi Valeri. *I Solari*, cit. Capitolo IV: *Cristoforo Solari detto il Gobbo.*

(2) Archivio di Stato. *Missive ducali*, 1497, c. 161.

(3) A. Venturi. *Storia dell'arte italiana*. Vol. VI.

altrove abbiam preso in esame, era già altissima, non a Milano soltanto, quando i consiglieri della fabbrica del Duomo lo nominarono, il 18 febbraio 1501, fra gli addetti ai lavori. Essi ne proclamarono l'alta *peritia, scientia et ingenio tam in sculpendis figuris ipsis, quam in architectura et aliis, nec praeterito sub silentio quod ipse Gobbus maximo honori et glorie est huic Mediolani:* belle parole che rivelan l'intima soddisfazione di quei zelanti amministratori e insieme il merito dell'artista.

Ma l'opera dell'architetto è limitata.

Pare accertato che gli appartenga — oltre l'idea definitiva dell'interno del tempio iniziato dal Dolcebono — il disegno del vestibolo che precede la chiesa di

Fig. 319. - C. Solari. Il claustro di Santa Maria di San Celso.

Santa Maria presso San Celso. Nel giugno del 1500 se ne stabiliva la costruzione e nell'ottobre si versava la somma *pro fabrica faciendo claustrum sive vestibulum* nell'area di alcune case demolite all'uopo. Nel giugno del 1505 si dava incarico a Cristoforo di fare il modello e di intraprendere i lavori, che tuttavia, a quanto pare, non continuaron a lungo, talchè soltanto nel 1512 i fabbricieri cercavano di riavere a ingegnere *el Gobo.* Verosimilmente i lavori, questa volta, continuando il progetto del nostro artista, furon ripresi: ma l'anno dopo n'era architetto un Cesare (forse il Cesariano) (1). Altro i conti della fabbrica non rivelano. La costruzione mostra quelle incertezze e quegli sbalzi nei lavori di che fan cenno le carte: fra l'altro, mentre la parte del portico che gira intorno alla chiesa è in cotto, il lato che fronteggia il tempio è rivestito

(1) *I capi d'arte di Bramante*, cit. e documenti ivi.

di marmo e nell'opera di rivestimento andaron persino tagliati i piloni in cotto. Conta il vestibolo cinque archi per lato ergentisi su pilastri parchi di linee, severi nei profili (fig. 319-320), ai quali però furono applicate altrettante semicolonne, con basi e capitelli corinzi di bronzo, quando — se crediamo alle vecchie guide della città — l'atrio sembrò troppo povero per servir d'accesso alla nuova facciata dell'Alessi sovraccarica di frontoni spezzati, di mensole, di pilastri, di cartelle, di acroteri, di nicchie, d'inquadrature, di statue, di bassorilievi. « A tanto, dai primi venti anni del secolo, venuta era l'arte dopo la sua metà! » (1). Tuttavia il vestibolo si raccomanda ancora per la bellezza dei profili antichi, per la diligenza della costruzione in laterizio, per la scioltezza sua, che autorizzarono il Geymüller a osservare come, in quel tempo, si usasse a Milano lo stile classico con la stessa scienza edilizia che a Roma. Il buon seme produceva i suoi frutti.

Fig. 320. - Particolare del claustro stesso.

Più ampie relazioni con l'arte bramantesca, nonostante l'evidente accenno ai gusti che s'andavan mutando, mostra la cupola della chiesa di Santa Maria della Passione. Era sorta, per opera dei Canonici Lateranensi, dal 1490 al 1530: l'eccezionale lentezza nella costruzione è confermata da notizie attendibili (2). Il Lattuada, sull'autorità del Sitoni, assicurò che la gran cupola fu eretta per volontà dell'abate D. Francesco Gadio milanese e per opera non di Bramante — come si credeva — ma di Cristoforo Solari, ciò ch'era stato scritto dal Vasari stesso che notava come il Solari, ideandola, si sarebbe ispirato a quella progettata da Bramante pel San Pietro a Roma (fig. 321). In questa città il Solari s'era recato nel primo decennio del secolo. Le forme delle parti originali sfuggite all'imbarocchimento del 1692 e la cupola presentano il profilar diligente, l'ampiezza degli spazi cari a Bramante (fig. 322). Una magnifica severità raccomanda le trabeazioni, le trifore e ogni particolare della parte cinquecentesca. Il mutamento della costruzione da croce greca a croce latina appare

Fig. 321. - Planimetria del presbitero e del coro di Santa Maria della Passione.

(1) Mongeri, op. cit.

(2) Pr. C. Elli. *La chiesa di Santa Maria della Passione*. 1906, pag. 18.

dal fianco che ora si attacca in falso e sconcia i bracci laterali della croce originale. La cupola ottagonale è a due piani, toscano l'inferiore, jonico il superiore, con finestre e nicchie; il lanternino al sommo è posteriore. Le membrature mostrano il laterizio, mentre le pareti e i piani verticali sono intonacati e frescati con inquadrature di colore estese ai fregi nelle fasce degli architravi delle finestre (coronate di frontoni triangolari e a segmento d'arco secondo la moda romana) e altrove. V'è l'eleganza unita alla grandiosità che prelude agli ardimenti della generazione di Michelangelo; e se veramente il Solari ne attinse l'idea a Roma sul progetto bra-

Fig. 322. - C. Solari. Esterno della chiesa e della cupola di Santa Maria della Passione (da un disegno di Bramante pel San Pietro?).

mantesco essa rappresenterebbe un esemplare ben prezioso, a Milano, dell'arte del caposcuola nel suo maggior sviluppo e un'eco degli studi del maestro sul capolavoro romano non costrutto.

Il Mongeri sembrò disposto ad attribuire al Solari anche l'antica casa che i Landriani nel 1513 acquistarono e ricostrussero in via Borgonuovo e ch'è oggi sede dell'Accademia Scientifico Letteraria (1). L'esterno, di cui oggi rimane, sciupata e priva delle antiche decorazioni policrome, una parte, presentava, disposti con molta grazia, due piani a lesene doriche dipinte a grottesche e belle finestre architravate provviste di timpani triangolari ornati nei vani (fig. 323). Il cortile conserva qualche

(1) Malaguzzi. I *Solari*, cit.

colonna composta con bei stemmetti « a testa di cavallo » nei capitelli, qualche arco ben profilato a semplici ghiere piatte in cotto e una parete compartita con eleganza severa di trabeazioni in laterizio. L'insieme puro, sapiente, ma che in qualche rigidità da trattatista e nell'apparir dei triglifi e delle metope prelude già alle nuove tendenze cinquecentesche, richiama da vicino uno dei cortili dell' antico convento di San Pietro in Gessate (dato già a Bramante, ma ch'è invece del primo decennio del Cinquecento, a belli archi in laterizio e a pure fasce un po' fredde), l' esterno della chiesa della Passione nella sua parte posteriore e l'atrio descritto di Santa Maria presso San Celso, così da lasciar credere che veramente in tutte queste costruzioni abbia predominato la stessa idea regolatrice.

Fig. 323. - C. Solari (?). Il palazzo Landriani ora Accad. Scient. Lett. in via Borgonuovo. (Da un acquarello dell' architetto Landriani).

Il Calvi fece il nome del nostro Solari fra quelli dei continuatori dell' opera di Bramante nei cortili del monastero di Sant'Ambrogio, di che s'è parlato. I documenti assicuran piuttosto ch'egli, nel 1519, presentò e vide scelto un modello per l'ingrandimento del Duomo di Como abbattendo l'abside gotica antica e costruendone una nuova più profonda, con due cappelle laterali e una cupola. Il suo competitore, Tomaso Rodari, dovette cedere, ma rimase tuttavia alla direzione dei lavori acconciandosi a seguire *usque ad consumationem totius operis* il modello del Solari. Spetta sopratutto a questi il rammodernamento nella parte dell'edificio verso il transetto e il coro (1). Dei due modelli in legno — oggi in quel Museo Civico — l'uno servì infatti di norma per la costruzione del tempio « perchè di forma in tutto uguale al medesimo » e dev'essere quello del Solari (fig. 324): mentre l'altro, di cui soltanto c'è rimasto il segmento di cerchio della cappella maggiore con cinque finestre, si vuole

Fig. 324. - C. Solari. Modello del Duomo di Como. adottato nella costruzione. Museo di Como.

(1) Ci è rimasta la relazione, del 3 gennaio 1519, dei fabbricieri i quali, dopo esaminate tutte le proposte, decisero *communi omnium consensu modulum magistri Christophori fore imitandum* e di nuovo, il 2 maggio, conclusero *imitandum fore dictam magistri Christophori (de Sollario) formam et quod fabricari debeat novum modulum cum tiburio nec non fornices seu nitia* seguendo sempre, allora e per l'avvenire, il modello del Solari *usque ad consumationem totius operis*. (D. SANTO MONTI. *La cattedrale di Como*. Como, 1897).

del Rodari (fig. 325). Il primo diede evidentemente al coro e alle due cappelle laterali maggiore elevazione, alzando il cornicione molto al di sopra di quello della navata di mezzo, che il Rodari aveva fatto correr a livello anche nelle tre cappelle (fig. 326, 327 e 328). E ci convien sottoscrivere alla lode tributata dal diligente illustratore del Duomo di Como a Cristoforo Solari, il quale ideò una soluzione meglio acconcia a palliare l'anacronismo del nuovo stile innestato al gotico dominante

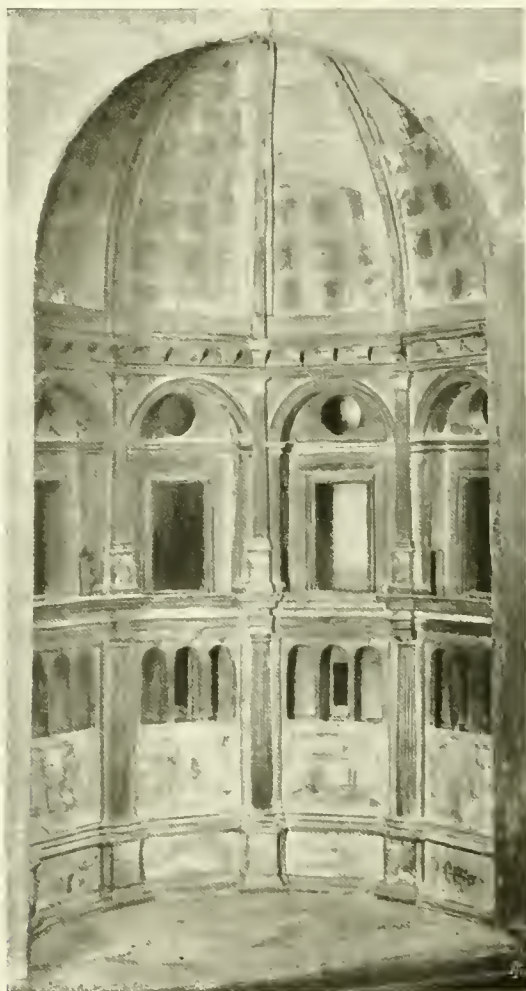



Fig. 325. - T. Rodari. Modello in legno, rifiutato, della cappella maggiore del Duomo di Como.

nella parte più antica del monumento. Il Solari portò a sette le finestre della cappella maggiore, aggiungendone una dirimpetto all'altra nei due lati paralleli del coro, lasciati vuoti dal Rodari; capovolse, con molto accorgimento, l'ordine delle finestre, ponendo in alto le trifore e sotto le finestre architravate. Non si collegò, in una parola, ai fianchi preesistenti, ma appagò così « l'estetica, che ama passare dal semplice al complicato, e non viceversa, come aveva fatto il Rodari » (1). L'opera del

(1) Monti, op. cit.

Fig. 326. - C. Solari. Parte absidale del Duomo di Como.

Fig. 327. - C. Solari. - L' interno del coro nel Duomo di Como.

Solari n'è risultata maestosa, elegante, ricca. Il Geymuller poteva ben lodare la nobile semplicità delle pareti e degli aggetti laterali, la bella struttura della navata centrale e delle laterali, l'eleganza delle finestre, la bellezza dei pinacoli di coronamento, così da essere indotto ad attribuirli a Bramante. Leonardo stesso, in più d'una delle sue amabili fantasie architettoniche, ispirate forse a edifici reali ma arricchite secondo il suo gusto personale, aveva ideato certe chiese che, pur ricordando il suo fiorentino San Lorenzo nell'ossatura, s'eran venute poi arricchendo di motivi lombardi analoghi a quelli adottati, fra l'altri, dal Solari nel Duomo comasco (fig. 329 e 330).

Fig. 328. - Fianchi e transetto del Duomo di Como.

Un edificio che in questi ultimi tempi è stato oggetto di ricerche e di studi per i gran nomi di architetti che gli si vollero collegare — Leonardo, Bramante, Cristoforo Solari — è la chiesetta di Santa Maria alla Fontana, presso Milano, e precisamente l'antica, che dell'attuale prepositurale forma come la cripta. Venne eretta quest'ultima sotto gli auspici di Carlo D'Amboise, governatore francese in Lombardia, che nel 1507 ne collocò la prima pietra, com'è detto in una lapide del portico. Poichè risulta da una lettera del 16 dicembre 1516, dell'Amboise alla signoria di Firenze, ch'egli aveva avuto presso di sè Leonardo da Vinci al quale aveva domandato *qualche cosa... di disegni ed architettura* così da esserne ammirato, non mancò

chi ne concluse che doveva trattarsi adirittura di un progetto per quella costruzione (1). L'ipotesi, per quanto bella e geniale, venne tuttavia, e con buone ragioni, discussa (2). Nulla autorizza a credere — lo vedremo nel capitolo successivo — che Leonardo fosse veramente architetto. A parer nostro la frase della lettera dell'Amboise non esprime nulla più dell'ammirazione di un dotto pei disegni di carattere scientifico,

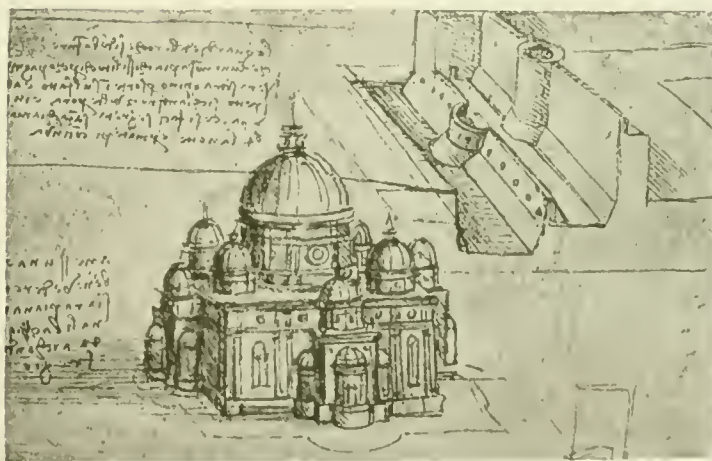
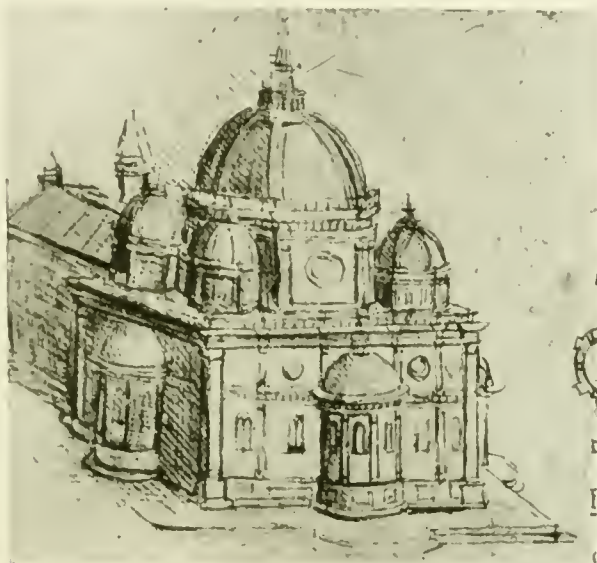



Fig. 329-330. - Leonardo da Vinci. Schizzi di chiese bramantesche. (Ms. *B* dell'Istituto di Francia).

artistico e specialmente architettonico che Leonardo, l'instancabile autodidatta e raccoglitore di schizzi e di disegni teorici, gli aveva mostrato. Lo stesso schizzo leonardesco richiamato in appoggio alla bella ipotesi (fig. 331), non è sicuramente altro —

(1) D. Sant'Ambrogio (nel *Politecnico*. Milano, ottobre 1907).

(2) A. Annoni (in *Rassegna d'arte* del 1908, gennaio, febbraio e aprile).

come fu notato (1) — che un'impressione dal vero di un particolare di edificio già costrutto e che potrebbe essere l'ingresso all'edicola centrale della chiesa di Santa Maria alla Fontana. Non più persuasivi ci sembrano i confronti fatti fra quest' ultimo edificio e la Canonica di Sant'Ambrogio, così diversa di spirito e di linee, per mettere innanzi l'ipotesi di una possibile comunanza di direzione (2). I rapporti con l'arte di Bramante son già lontani, occasionali, limitati a piccoli particolari (la presenza in entrambi gli edifici delle serragliette di pietra negli archi, le analogie nel taglio dell'imposta degli archi e negli stemmetti, ben diversi tuttavia nella lor sagoma araldica, il risvolto sul lati e in basso della sagoma dello zoccolo basamento alle colonne e recinto ai chiostri) o non persuasivi, se si chiama a confronto, come fu fatto, il disegno di Bramante del Louvre per la fronte di San Satiro. Quei rapporti se pur non consigliarono propriamente altri a proporre il nome di Bramante — ciò che non era possibile pel fatto della mancanza di documenti, di notizie di qualunque sorte, di una tradizione e sopratutto pel fatto che, quando l'Amboise eresse quella chiesa, Bramante era partito da Milano da diversi anni — indussero tuttavia a richiamare una relazione d'idee con l'arte sua. Ma meglio invece si spiegano pensando all'opera di un suo continuatore. La chiesetta, quadrangolare, ha il soffitto a cresta a vele, a pennacchi dipinti e comunica con l'esterno con sei porte, due per ogni lato, eccettuato quello di fondo. La costruzione esterna, tutta in laterizio, si presenta su pilastri a muro su cui s'impostano grandi archi chiusi racchiudenti altrettanti tondi ornamentali (fig. 332 e 333): la fronte termina a timpano triangolare profilato con eleganza. E l'eleganza predomina ancora nei portichetti circostanti l'edificio e negli stessi particolari nei capitelli ornati di stemmetti e nelle profilature sapienti, nei pilastri ornati, a metà, di un tondo come in certe costruzioni dell'architetto urbinate, nelle riquadrature dei portici. Ma l'epoca stessa della costruzione e i rapporti con l'arte di Cristoforo Solari ci lasciano ancora nella nostra antica ipotesi. Si confrontino

(Manoscritto *B* dell' Istituto di Francia).

Fig. 331. - Leonardo. Impressione dal vero dell'ingresso all'edicola centrale nella chiesa di Santa Maria alla Fontana presso Milano.

(1) Annoni, op. cit. n.° di aprile.

(2) Annoni, op. cit.

Fig. 332. - C. Solari. L'esterno della chiesa di Santa Maria alla Fontana.

i pilastri e i capitelli dorici dell'atrio di Santa Maria di San Celso con le lesene pur doriche, a più piani, dell'ordine superiore della chiesetta; le profilature semplici, nette, quasi taglienti delle cornici e delle ghiere del cortile della casa Landriani con quelle del portico della chiesa; le sagome e le forme dei capitelli nelle colonne che riveston la cupola della chiesa della Passione e quelle del portichetto. V'è negli uni e nelle altre un'affinità d'invenzione e di traduzione, uno spirito di analogia che, pur rivelando l'amoroso studio sulle pure creazioni del maestro di Urbino, le interpreta e le applica con la libertà voluta dai nuovi tempi: nuovi tempi nei quali, a Milano, il Dolcebono e il Solari tenevano lo scettro dell'arte edilizia. E poichè troviamo che fin dal 1502 Cristoforo Solari ebbe a lavorare per lo stesso maresciallo di Francia fornendogli certe medaglie di marmo alle quali aveva dedicato quattro mesi di lavoro (1), vien più naturale concludere che a lui precisamente l'Amboise — rimasto contento del primo — affidasse il secondo lavoro.

Fig. 333. - Un arco del portico esterno.

(1) *Annali del Duomo di Milano.* III. Concessione del 1° agosto 1502 dei fabbricieri al Solari di lavorare « pel signor maresciallo di Francia. »

* * *

Tomaso Rodari.

Un altro di quei meravigliosi, fecondi artisti del Rinascimento lombardo che adoperaron con la stessa facilità la stecca e le seste fu Tomaso Rodari di Maroggia, la cui attività non sembra tuttavia essersi quasi esercitata fuor di Como. L'opera

Fig. 334. - T. Rodari. Porta del fianco sinistro nel Duomo di Como già attribuita a Bramante.

magnifica di quel Duomo lo assorbì tutto. Le nuove scoperte d'archivio ci assicurano che nel 1484-1486 eseguiva le statue per la fronte della Cattedrale, che nel 1487 era invitato a presentare un modello per la cappella maggiore, che però allora non fu attuata — s'è visto la prevalenza che vi ebbe su di lui il Solari — e che veniva nominato architetto generale della fabbrica in cui rimase fino al 1519, quando iniziò la costruzione della parte posteriore, sul modello del Solari e sulle fondamenta poste fin dal 1513. In quel lungo fecondo periodo il Rodari provvide al rivestimento dei lati dell'edificio, all'allestimento degli altari ricchissimi, alla decorazione delle porte laterali e dei finestroni « che sopra di esse si distendono ai due fianchi e che,

specialmente quelli del lato meridionale, sono una vera meraviglia » (fig. 336) (1). Ma l'opera sua fu prevalentemente di scultore e di decoratore. Per accrescer ricchezza alla grande opera, della quale era a capo, perdette spesso il senso della misura. Genuina natura d'artista lombardo, egli fu attirato, più che tutti, dalla moda locale che portava gli artisti ad accrescer ricchezza agli edifici, senza riguardo alla loro ossatura.

Per questo non si comprende come anche recentemente sulla falsariga del Geymuller, qualche studioso abbia potuto far torto al purissimo architetto urbinate

Fig. 335. – T. Rodari. Porta del fianco destro nel Duomo di Como.

attribuendogli molte cose del Duomo comasco che non gli appartengono: l'idea per il rivestimento esterno dei fianchi e dell'abside, la porta del fianco destro, le tre finestre e il cornicione dello stesso fianco.

Non solo la prova negativa dei documenti (ricordiamo, col Monti, che « nell'archivio della fabbrica non havvi memoria di Bramante, mentre s'annotano fino gli scalpellini »), ma quella positiva di uno stile d'arte prettamente comasco e di nomi e notizie precise in favor dei Rodari ci obbligano ormai a limitare a questi il merito, qualunque sia, dell'opera esuberante.

(1) D. S. Monti, op. cit.

Fig. 336. - T. Rodari. Una delle finestre del fianco destro nel Duomo di Como.

Fig. 337. - T. Rodari. Particolare della porta del fianco destro nel Duomo di Como.

Non certo Bramante, architetto sapiente, che conobbe anche il significato delle piccole cose che accrescon valore ai grandi elementi dell'edilizia, avrebbe ideato a quel modo la porta meridionale, nel fianco destro del Duomo, con le troppo esili lesene esterne sulle quali gravita il pesante sopralzato ad accoglier l'arco; nè avrebbe così poco felicemente ideato quel timpano meschinuccio che s'imposta su un fregio più corto della riquadratura che racchiude l'arco sottostante (fig. 334). Non v'è bisogno di ricorrere all'Oratorio di S. Bernardino in Perugia, come altri ha fatto (1), per trovare un'analogia con la distribuzione adottata per quella porta: un arco piccolo impostato su due lesene racchiuso da uno più grande su due lesene esterne. Il richiamo a motivi del tutto analoghi e più vicini adottati da Bramante nell'organismo del coro di San Satiro e di Santa Maria delle Grazie sorge più spontaneo alla mente. E già era stato usato dall'Amadeo o da un suo collaboratore nelle porte della Certosa di Pavia di accesso alla sagrestia e al « lavabo, » che alla lor volta potrebbero essere confrontate con quelle della sagrestia meridionale del Duomo di Milano: quasi a confermare l'eclettismo di quei vecchi maestri, soliti a cogliere un po' dovunque quanto si acconciava ai loro gusti personali. Ma è veramente far troppo onore a quei fecondi ma spesso modesti *tagliapietre* lombardi — ai quali quasi sempre era affidato il compito di idear porte ricche e ben decorate — credere ch'essi si ispirassero a grandi esempi d'arte d'altre regioni. Essi si guardavano intorno e ripetevano fino alla sazietà motivi antichi a pena rimodernati nelle esteriorità e li mascheravano con gran copia di piccole sculture decorative, ognuna delle quali sta a se e non si fonde, come dovrebbe con le vicine e sopratutto con le linee dell'edificio. Il motivo della porta meridionale del Duomo di Como ritornerà qualche anno dopo, reso con maggior semplicità, nella porta di Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio. In ogni modo, se Bramante ne diede l'idea, l'esecutore la sviò, e, secondo la consuetudine lombarda, sovraccaricò di decorazioni ogni spazio, così che l'occhio non sa dove riposare. La sovrabbondanza degli ornamenti a rilievo — statuette, mezze figure, deità marine, delfini — che si allineano, si rincorrono, invadono senza ritegno ogni spazio, è anche maggiore nella porta interna meridionale (fig. 338), e in quella settentrionale detta « della Rana, » ch'è una meraviglia di virtuosità d'ornamentazione, ma la prova insieme della enorme distanza che separa il caposcuola dai Rodari e dai loro numerosi aiutanti di che i libri della fabbrica ci hanno rivelato i nomi (fig. 335 e 337). Ma l'esempio di così trasmodante decorazione era dato dalla Certosa di Pavia, in cui allora e dopo l'Amadeo e i continuatori profusero i doni di una fantasia inesauribile.

Fig. 338. - Una porta interna del Duomo di Como.

(1) Carotti, op. cit., pag. 718.

A Tomaso Rodari venne attribuita la facciata del Duomo — dedicata a San Lorenzo — in Lugano recante la data, nell'architrave del portale di mezzo, 1517 (fig. 339). Altri la ritenne di Agostino Busti detto il Bambaja. Il Rahn rifiutò l'una e l'altra ipotesi e propose, dubitativamente, l'ignoto autore dell'altare di Vicomorcote (1). Certo elementi specialmente decorativi propri all'arte dei Rodari non vi mancano. Ma la gran facciata — che ha qualche rapporto con quella di Santa Maria

Fig. 339 - Fronte del Duomo di Lugano.

di Piazza a Busto Arsizio, del Lonati — non è molto elegante e poco si collega con la struttura del rimanente dell'edificio.

In Lombardia e specialmente nella regione lariana e nel Canton Ticino abbondano questi esempi di costruzioni religiose del Rinascimento ideate da scultori più che da architetti. Poco importava loro che vi mancasse l'eleganza nella distribuzione degli elementi, purchè abbondasse lo spazio per tirarvi su candelabre, lesene a fogliami, bassorilievi.

(1) G. R. Rahn (in *Repertorium fur Kunstw.* III, 399 e seg.) — Id. *I monumenti, ecc., nel Canton Ticino.* Bellinzona, 1894.

* * *

Il Lonati.

Un seguace più tardo, ma più misurato, dell'arte di Bramante fu il Lonati, architetto di quella chiesa di Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio che sembrò al Geymüller una delle più graziose del genere in Italia (fig. 340). La data 1418, che

Fig. 340. - Lonati. Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio.

si legge sulla piccola porta ogivale del vicino campanile — rammodernato poi — basterebbe ad assicurarci che la chiesa attuale si sostituì, nello stesso posto, a una antica. Se crediamo a una tradizione locale Bramante stesso avrebbe dato il disegno dell'edificio (1). Un documento sembrerebbe provare che il Lonati stesso seguì nel 1517 un disegno del caposcuola *(Bramanti secutus exemplar)*; altri invece fa autore nel 1518 del disegno certo Ballarati allievo di Bramante (2). Certo è che il rifiorimento di

(1) Bibl. di S. Giov. Battista di Busto. Memorie ms. di Busto del Padre Pietro Ant. Crispi Castoldi.

(2) L. Ferrario. *Busto Arsizio. Notizie storico-statistiche.* 1864. — Mongeri (nel *Bollettino della Consulta Archeologica.* Anno III, fasc. 4°, 1876). — *Giornale dell'ingegnere architetto.* XIV, 1866.

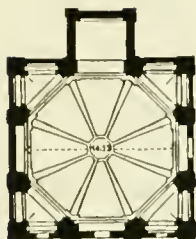



Fig. 341.
Pianta della chiesa
di Busto Arsizio.

studi e d'arte a Busto nel primo Cinquecento, di che la Biblioteca di San Giovanni Battista — ricca di incunabuli, di silografie, di rilegature — è prova, e sopratutto l'esame del monumento consigliano a ritenere che il bell'edificio sia stato eretto nei primi decenni del Cinquecento. La lanterna attuale — in sostituzione della precedente rovinata da un fulmine il 18 maggio 1568 — sarebbe stata innalzata più tardi, nel 1569 (1).

La costruzione — secondo una vecchia abitudine di Lombardia — procedette con lentezza, così che gli atti di visita a Busto del vescovo di Famagosta, che ne raccomandava il com-

Fig. 342. - Porta laterale di Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio.

pimento perchè gli altari erano tuttavia incompleti, assicurano che nel 1576 non s'era ancor dato termine ai lavori (2).

L'edificio si svolge su un grande corpo quadrangolare (fig. 341) con quattro altissimi pilastri a muro alti quanto la parete, cui sovrasta una grande cupola ottagonale circondata da ampia loggia all'ingiro. Sulla cupola, provveduta ad ogni angolo di un pinacolo, s'erge la lanterna sormontata dal lanternino. L'interno, secondo l'uso bramantesco, è ottagonale; gli angoli risultanti dall'iscrizione dell'ottagono nel corpo

(1) E. A. Mella. *S. Maria di Piazza in Busto Arsizio* (ne *L'Arte in Italia*, 1869, e *Il Politecnico*, Vol. 14; settembre). — Mongeri (in *Arch. St. Lomb.* 1876, fasc. IV. *Boll. Cons. Archeol.*).

(2) Ferrario, op. cit.

quadrato sono anche qui, come altrove, disposti a nicchioni per dar luogo a cappelle e ad altari; in uno sfondo quadrilatero, di fronte alla porta maggiore, trova posto il presbitero; nelle trentadue nicchie del tamburo son collocate altrettante statue in legno. Il motivo dei portali ripete quello della porta nel fianco sinistro del Duomo di Como, un arco sorretto da due lesene inscritto in un secondo arco maggiore con un corpo sopralzato architravato (fig. 342). Motivo che, per il fatto di mancare prima di Bramante, secondo il Geymüller dovrebbe derivare da un disegno di lui. Ma noi l'abbiam già visto usato dall'Amadeo (fin dall'epoca della fabbrica della cappella Colleoni seguace dello stile nuovo) in due porte interne della Certosa pavese. L'esuberante decorazione affrescata contrasta con la voluta semplicità dell'esterno: Gaudenzio Ferrari, il Lanino, il Della Cerva stesero le loro composizioni grandiose lungo le pareti. Il Cinquecento trionfava sulle delicate eleganze del più puro Rinascimento.

***

Vincenzo Seregni.

Il nome di un più tardo architetto, Vincenzo dell'Orto detto il Seregni, era legato fin qui a un tempio innalzato in realtà ben prima di lui e con concetti fedelmente bramanteschi: il Santuario di Saronno (fig. 343). La perdita delle carte dell'Archivio del luogo per il periodo posteriore al 1526 ci toglie di conoscere il nome dell'architetto del magnifico monumento. Una lapide sulla bella porta in pietra, adattata nell'interno della navata e recante la data 8 maggio 1497, ci ricorda l'inizio della fabbrica. Una bolla di Alessandro VI conservata nell'Archivio del luogo, del 1498, precisa l'autorizzazione superiore ecclesiastica per la fabbrica stessa. Ma, contrariamente a quanto si ritiene (1), i lavori procedettero con ben grande lentezza anche per il coro e pel corpo corrispondente alla cupola (che si credevan costrutti entro due anni), se i registri di spese della fabbrica riportano ancora dal 1530 al 1534 annotazioni relative alla costruzione del corpo principale reggente la cupola. Anzi il proseguimento dell'edificio nella sua parte anteriore, a tre navate, diretto dal Seregni, durò sino alla seconda metà di quel secolo (2).

Nel 1584 il Pellegrini rivestiva riccamente di marmi la facciata, alla quale sessant'anni di poi Carlo Buzzi aggiungeva la balaustrata superiore contribuendo maggiormente al distacco fra la parte moderna e la primitiva.

Non dunque al Seregni deve farsi merito — come un tempo — della parte migliore e più antica del tempio, che doveva esser costituito di una grande cappella, a pianta quadrata, coperta da una volta a crociere e provveduta di un'abside poligonale per accogliere l'unico altare. « Mediante un piccolo atrio, fiancheggiato dal campanile, la cappella si collegava alla disposizione di chiesa, che era tipica in quello scorcio del secolo XV, costituita da un corpo a pianta quadrata, reggente una cupola ottagonale, fasciata da un loggiato » (3). La parte stilisticamente quattrocentesca dell'edificio

(1) G. Moretti. *Il Santuario di Saronno* (in *Rassegna d'Arte*. Maggio, 1904).

(2) L. Beltrami. *Luini*, cit., pag. 396 che indica come 1497 la data dell'iscrizione che il Moretti erroneamente aveva riportato al 1496: ma il Beltrami a sua volta, poche righe sotto, riferita l'iscrizione con la data, scrive che la costruzione era stata « avviata nel 1498. »

(3) Beltrami, op. cit., pag. 396.

Fig. 343. - Fianco, tiburio e campanile del Santuario di Saronno.

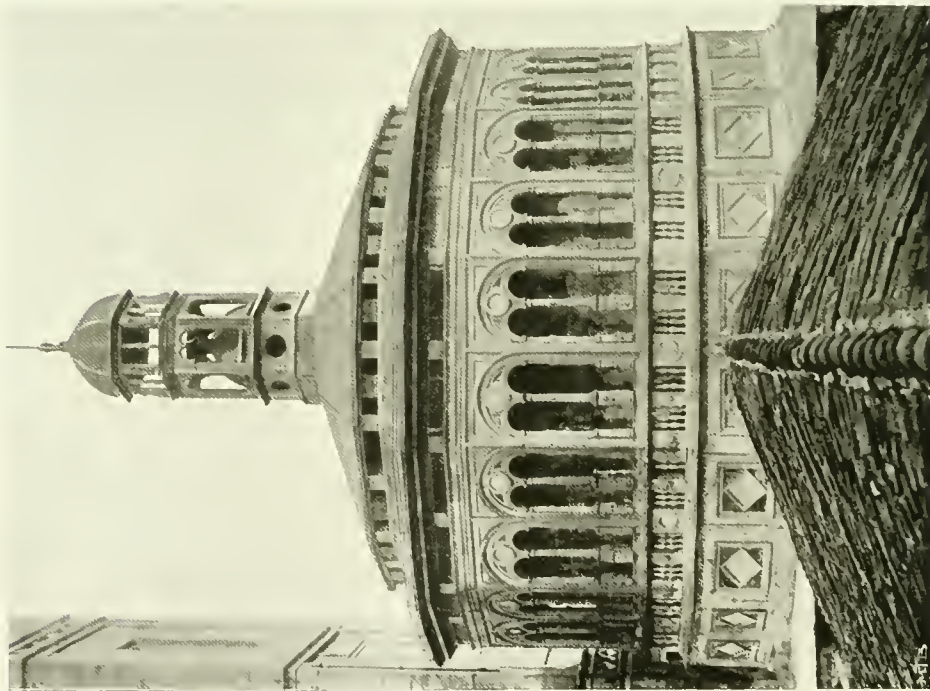



Fig. 314. - Tiburio del Santuario di Saronno.

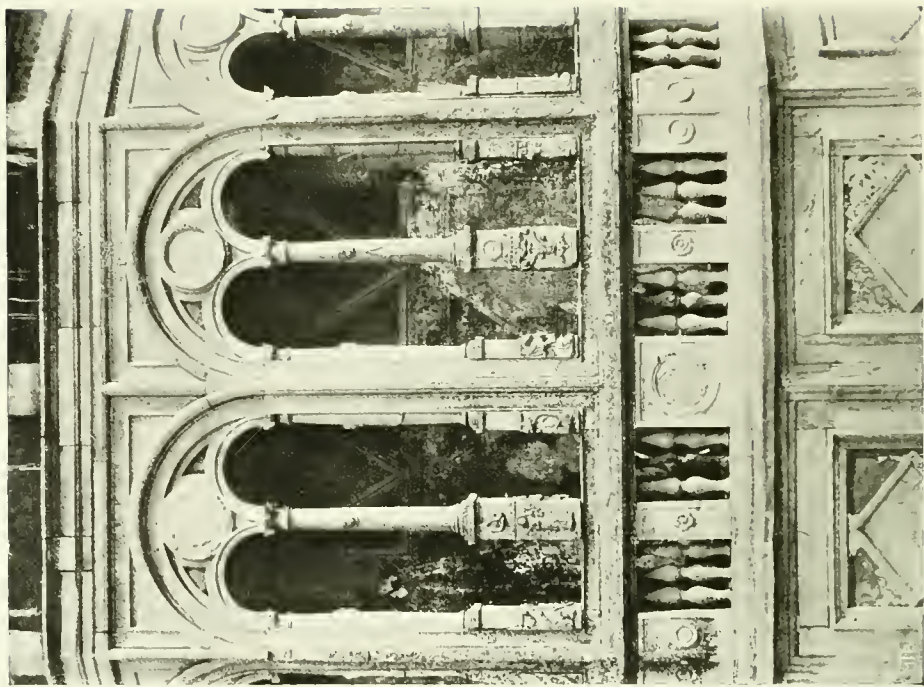



Fig. 345. - Particolare della loggia del tiburio.

(attribuita persino al Bramantino da un vecchio cronista, quando ancor si confondeva facilmente il Suardi con l'urbinate) (1), benchè, come s'è detto, sia stata costrutta verosimilmente nel cinquecento inoltrato, è evidentemente ispirata al tiburio di Santa Maria delle Grazie: anzi rappresenta, col Santuario di Crema, il più fiorito esemplare, dopo il prototipo, di un motivo che in Lombardia ebbe il più fortunato successo. Piuttosto che al prototipo di Bramante, la cupola del Santuario di Saronno è da avvicinare a quella voluta dal Battagio (fig. 344). Fra il primo grande giro a logge del tempio di Crema e l'unico che trionfa nel Santuario di Saronno v'è una evidente relazione: in ambedue le grandi bifore son racchiuse da un arco ornato, nel peduccio, di un tondo e le bifore s'impostano su una balaustratina ricorrente tutt'intorno, composta di rosoni, che son traforati, a Crema, e di un più leggiadro motivo a colonnette ai lati del pilastrino che corrisponde alla colonna della bifora, a Saronno (fig. 345). Ma in quest'ultimo edificio v'è maggior armonia di insieme e di particolari, così da spiegare l'antico sospetto che l'ignoto costruttore si valesse di un disegno di Bramante. La stessa forma poligonale molto spezzata del tiburio che, come alle Grazie, quasi si confonde con la circolare, dona una leggerezza e una varietà di effetti che un tiburio perfettamente circolare — come quello di Crema — non poteva offrire. La misura che l'architetto s'è imposto limitando a un solo ordine le logge, l'eleganza delle bifore squisite e delle parche decorazioni delle svelte basi delle colonnette, l'armonia nella divisione degli spazi parlano in suo favore. Sulla severa e tuttavia elegante parte inferiore del tempio, provvisto nei fianchi di lesene alternate con finestre allungate dal timpano triangolare, il tiburio s'erge maestoso a mostrare in quella vasta pianura lombarda armonie d'arte non più raggiunte.

***

Ispirata allo stesso concetto fondamentale, ma in realtà limitata a più modesto partito architettonico, sorse anche la chiesa di San Magno a Legnano (fig. 347). Fu incominciata il 4 maggio 1504 — per altri addirittura nel 1500 da un maestro Giacomo (2) — e ultimata, sembra, il 6 giugno 1513. L'intervallo di tempo troppo lungo, per una tal costruzione, fra l'inizio e la fine dell'opera è spiegato da memorie locali e dalle note del tesoriere d'allora Alessandro Lampugnani col fatto della rovina e del saccheggio che gli Svizzeri, in guerra coi Francesi per la cacciata del Valois dal ducato, v'avrebber compiuto nel dicembre del 1510. Ciò che obbligò poi i terrazzani a riaccomodare e a finire la chiesa dedicata al loro protettore (3). Se ne attribuiva il progetto a Bramante stesso. Anzi il De Pagave voleva che gli abitanti di Legnano l'avesser voluta uguale a quella

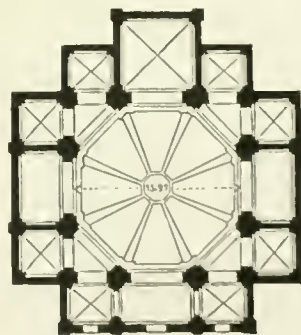



Fig. 346. - Pianta di San Magno a Legnano.

(1) Carlo Maria Giudici. « Precetti sul disegno. » Ms. dell'Ambrosiana, sec. XVII.

(2) Mella (in *Giornale dell'ingegnere architetto*. A. XIV, 1866). — Geymüller. *Les projets*, ecc.

(3) C. Guidi. *Restaurandosi la Chiesa di S. Magno*. Legnano.

Fig. 347. - La chiesa di San Magno a Legnano prima dei recenti lavori.

di Busto. A tergo di una pianta della chiesa, che abbiam rintracciato fra le carte del padre Magenta presso l'archivio dei Barnabiti, è scritto: *Pianta di San Magno in Legnano fabricata da Bramante*. Ma la pianta e la scritta non risalgono oltre il secolo XVII e non convien quindi tenerne troppo conto (1). Le memorie che ne riportan le notizie non trovano conferma nè da documenti attendibili e antichi, nè dal monumento stesso. Il quale segue tuttavia un principio che abbiam visto adottato dal maestro, poichè la sua pianta è a croce greca entro la quale si adatta l'ottagono, su cui s'erge una cupola pur ottagonale, che poggia tuttavia non su un quadrato, ma su un ottagono più ampio (fig. 346). La fronte attuale sulla piazza è del 1610. Una piacevolissima decorazione — il più ricco esempio di grottesche del tempo in Lombardia — si svolge negli spicchi della volta (fig. 349).

Il restauro — o meglio il ripristino, tutt'altro che impeccabile — del tiburio e la costruzione tuttavia in corso di un pronao dinanzi alla chiesa, che ne riman svisata, son opere delle quali preferiamo non parlare.

Un disegno dell'Archivio del Museo Civico di Novara, attribuito a Bramante (conservato con altro dato allo stesso architetto e che abbiamo esaminato parlando di Canepanova) presenta la planimetria di una chiesa molto più affine a San Magno di Legnano che a Canepanova: appartenne al De Pagave ed era attribuito al maestro urbinate. Si tratta di un primo abbozzo per la chiesa di Legnano, abbandonato poi e modificato, o di un disegno più tardo per una proposta modificazione all'edificio, o più verosimilmente, di un progetto per un'altra chiesa qualche po' affine a San Magno nella planimetria generale.

Fig. 348. - Parte inferiore di San Magno a Legnano. durante i lavori.

Nello stesso luogo tre altri disegni ricordano Bramante: uno del tempio di Legnano *d'inventione di Bramante col parere dell'architetto Ricchino per accrescerlo di luce e di ornamenti*, ed è l'alzato di tipo barocco che par del Ricchino stesso; un

(1) Archivio dei Padri Barnabiti di Milano. *Cartella grande*. I *Disegni diversi*. Nella biblioteca Ambrosiana (ms. F. 251 inf., f.56, v'è un di segno, tardo, per *S. Maino in Legnano* ch'è un progetto di completamento di fantasia).

Fig. 349. - La decorazione della volta a San Magno (1513).

secondo è la pianta della *chiesa di San Magno di Legnano dissegnata da Bramante*, ma del secolo XVII e quindi ben discutibile nella paternità artistica che dà all'edificio; un terzo, pur tardo, riproduce la *Pianta dell' Oratorio di Santa Catterina a fianchi di San Nazzaro grande. Disegno di Bramante Lazzari da Castel Durante.* Ma l'oratorio andò distrutto.

***

Lazzaro Palazzi.

Altro degli architetti che risentirono il benefico influsso dell'arte pura di Bramante o che per lo meno lavorarono a Milano nello stessso suo tempo e al suo contatto fu Lazzaro Palazzi. Il suo nome figura fra i *lapicidi* prima, fra gli architetti poi del Duomo di Milano dal 1473 al 1497 (1). Addetto alla costruzione della chiesa di San Celso nel 1478, nel 1480 a Piacenza a quella di Santa Maria di Nazaret, più volte a Milano e fuori fu chiamato a dar pareri e a far stime di lavori edilizi. In una sua lettera, calligraficamente stesa al Duca (e di lui pure fu detto che non sapeva scrivere!), del 20 agosto 1490, egli si segnava, di sua mano, *Lazarus de Palatio ingegnerius* (2). Da quel tempo fino agli ultimi anni del secolo il suo nome ricorre frequente nei carteggi ducali per relazioni su edifici sforzeschi, per lavori d'acque. Nel 1494 e ancora nel 1498 si recava a Bellinzona per esaminare certi edifici e riferirne (3). Il suo nome è legato alla costruzione del Lazzaretto per gli appestati, sorto, a partire dal 1488, — come assicura la stessa iscrizione collocata con la prima pietra — per volontà di Lodovico il Moro e di Gian Galeazzo Sforza. Ma poichè ne abbiam già parlato nel precedente volume (4), (fig. Vol I, pag. 239-241), dobbiam qui limitarci a constatare come modeste ne siano le attrattive edilizie e ornamentali, consigliate dalla tristezza del luogo. Tuttavia l'architetto, costruendo il vasto edificio a un piano solo provveduto di un loggiato ricorrente intorno a tutto l'edificio a pianta rettangolare (di ben 378 metri per 370) (5), seguì lo stile della Rinascenza, addottando svelte colonne che reggevano archi tondi a pure ghiere in cotto, e medaglie circolari nei pennacchi e un cornicione ricco di delicate modanature con palmette, ovoli, dentelli. Le celle ricorrenti intorno all'edificio ricevevan luce, verso il fossato di cinta, da finestre quadrate, un po' pesanti, incorniciate e provviste di timpani triangolari: motivo ch'è certamente fra i primi nella rinascenza lombarda.

Fig. 350. - Sigillo dell' architetto Lazzaro Palazzi (in lettere sue 1490-98 dell'Archivio di Stato).

Un vecchio disegno dell'Ambrosiana — posteriore tuttavia alla costruzione — riproduce l'interno e l'esterno del fabbricato e la chiesa centrale che il Pellegrini

(1) *Annali del Duomo*. Ad ann.

(2) Archivio di Stato. Autografi, Architetti. *Lazzaro Palazzi* e *Missive*, 180, cc. 98, 135, v.° 183, c. 190, ecc. Le lettere 20 agosto 1490 e 5 ottobre 1498 son di mano del Palazzi che vi si firmò: entrambe portano tuttora il sigillo dell'architetto: una delicata testina classica di profilo, forse un'antica gemma (fig. 350). La lettera del 14 gennaio 1498 nella quale Gabriele Bonizzi nomina il Palazzi e scrive per lui (*Reg. Duc.* n.° 63, fol. 132bis) *nescientis scribere*, dev'essere certo interpretata nel senso che il Palazzi allora non poteva, o per assenza o per infermità, sottoscriversi.

(3) Loc. cit. e *Boll. St. della Svizzera It.* 1885.

(4) Vol. I, pag. 187.

(5) L. Beltrami. *Il Lazzaretto di Milano*. 1899.

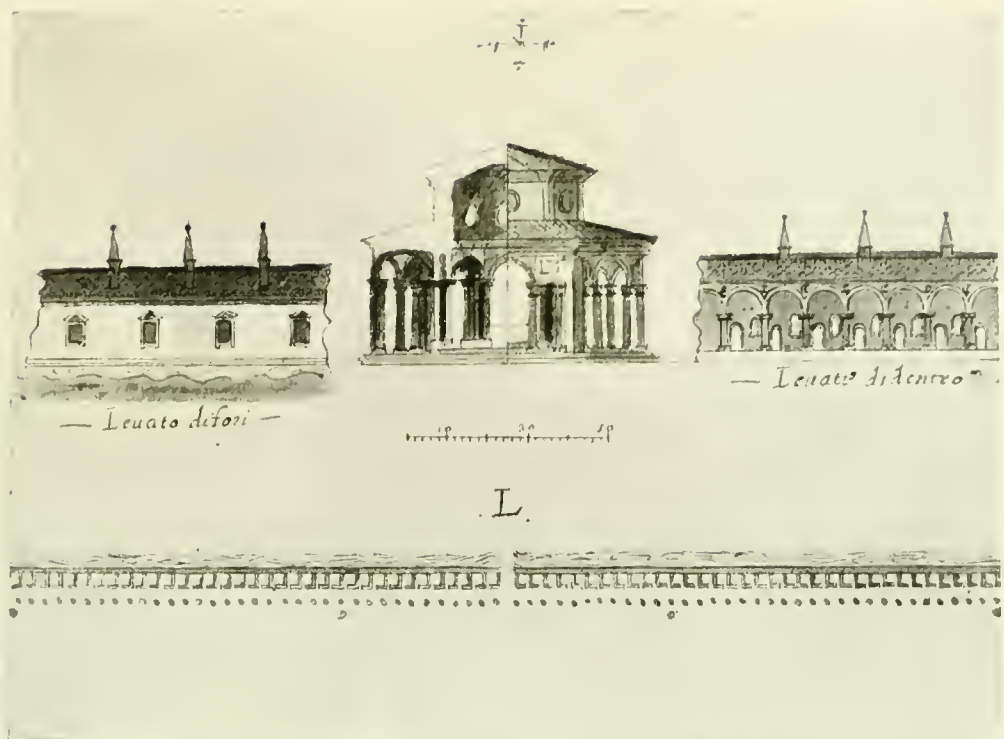



Fig. 351. - Disegno del Lazzaretto. Sec. XVI. - (Biblioteca Ambrosiana Ms. F, 252 inf., f. 11).

Fig. 352. - Lazzaro Palazzi (?). Cortile dell'ex convento della Vetabbia.

e il Meda ricostrussero in luogo della precedente con forme ancor severe e di un sapore quasi tuttora quattrocentesco (fig. 351). Il cortile del chiostro domenicano della Vettabbia — in parte già demolito in questi giorni — nello stile rigido, nell'uso dei tondi vuoti nei pennacchi degli archi, nei timpani triangolari, nelle finestre ricorda lo stile di Lazzaro Palazzi (fig. 352).

***

Bernardo Zenale.

Nessun edificio ci rimane invece di un architetto che indubbiamente vantò alta fama a' suoi tempi nel Ducato di Milano e fuori: Bernardo Zenale da Treviglio. L'opera sua di pittore prevalse su quella d'architetto (1). Ma è strano constatare

Fig. 353. - B. Bergognone. Particolare di un quadro nell' Incoronata a Lodi.

come precisamente negli ultimi anni della sua vita egli si prestasse a pro del Duomo presentando, nel maggio del 1519, un modello per il tiburio e succedendo all'Amadeo nel 1522 quale architetto generale della fabbrica. Anzi l' opera sua di architetto fu chiesta anche fuor di Milano. « Ingegnere ed architettore del Duomo e disegnatore grandissimo » lo ricordò il Vasari nella vita di Bramante « e da Lionardo da Vinci tenuto maestro raro. » Ma dell'opera sua di costruttore nulla conosciamo; egli fu probabilmente un teorico e un trattatista. Negli sfondi de' suoi dipinti e specialmente nella decorazione della cappella Grifo in San Pietro in Gessate ritornano di frequente — l'abbiamo notato prima — edifici classici bellamente disposti. Nella composizione dei fatti di Sant' Ambrogio, ideando un leggiadro tempio di pure forme

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Pittori lombardi del quattrocento.* Milano, Cogliati, 1902, pag. 58 e seg.

bramantesche, mostrò di seguire con convinzione le nuove tendenze dell'arte. Lo stesso Bergognone, pur tanto attaccato alla tradizione locale da essersi quasi del tutto sottratto alla potente orbita leonardesca, colse volontieri ogni occasione, come notammo, per arricchire i suoi dipinti di belle architetture: anzi egli sembrò ostentare certa sua conoscenza teorica dell'edilizia nuova, sia che, come nella Certosa di Pavia, imprimesse alle sue finte architetture un carattere lombardo (fig. 354), sia che si abbandonasse di preferenza ai vigorosi contrasti di archi, lesene, doppie trabeazioni cari a Bramante, come in un quadro dell' Incoronata di Lodi (fig. 353).

Fig. 354. - B. Bergognone. Decorazione dipinta per una porta. Navata trasversale della Certosa di Pavia.

***

Il Bramantino.

Bartolomeo Sardi, detto il Bramantino, era noto fin qui quasi esclusivamente quale pittore di vivace originalità: anzi, dopo che la critica chiarì l'equivoco in cui i vecchi scrittori eran caduti confondendolo con Bramante stesso, nessuna opera edilizia gli venne attribuita; tanto più che le architetture nei fondi de' suoi quadri mostrano una così severa rigidità che poco invogliava a vedere in lui un costruttore, in una regione come la lombarda che amò in ogni tempo edifici ricchi e ben ornati. Ma le ricerche recenti del Mezzanotte sembran togliere ogni dubbio che a lui appartenga la cappella Trivulziana addossata alla chiesa di San Nazaro: i pagamenti del 1519 all'artista per quell'opera lo assicurano (1). E infatti l'architettura « severa e financo un po' arida » dell'edicola dei Trivulzio (fig. 356) presenta stretta affinità coi caratteri degli sfondi architettonici nei quadri del Bramantino dopo il suo ritorno da Roma: è il Settizonio che ispira all'artista l'edificio e più di uno sfondo architettonico ne' suoi dipinti. Ma nei particolari delle svelte lesene, della porta (di cui è un disegno antico nella raccolta Bianconi (fig. 357) — di una purezza di linee che richiama i primi esempi del genere, raccolti a Milano nello

Fig. 355. - Fianco e tiburio della chiesa di San Nazaro Maggiore.

(1) P. Mezzanotte. *La cappella Trivulziana presso la Basilica di San Nazaro Maggiore* (in *Arch. St. Lomb.* 1912, fasc. XXXVI).

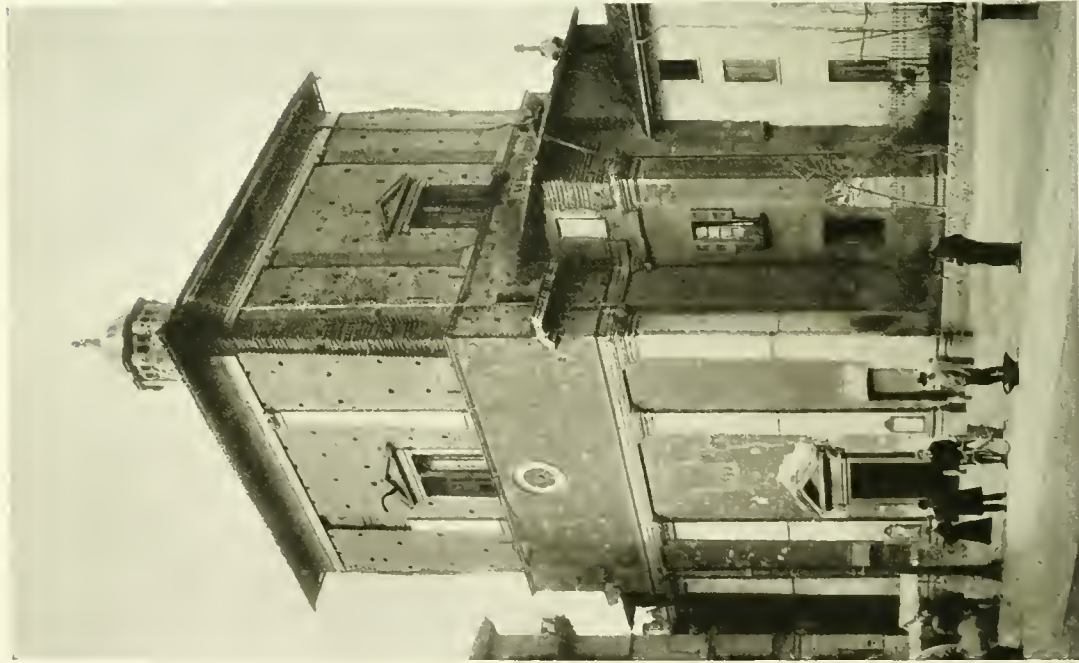



Fig. 356. - Bramantino.
L'edicola trivulziana dinanzi a San Nazaro.

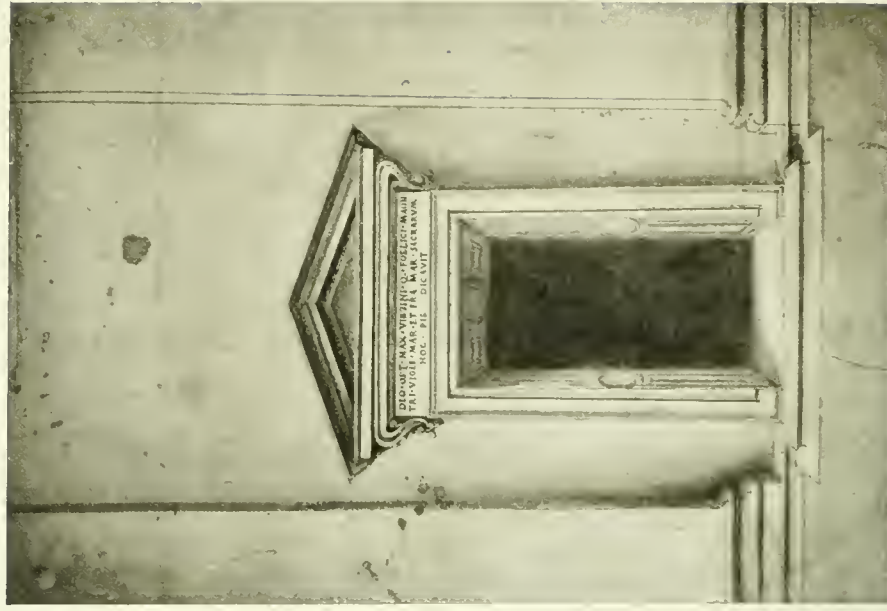



Fig. 357. - Disegno per la porta dell'edicola trivulziana.
Sec. XV. - (Museo Civico. Raccolta Bianconi).

stesso *Trattato* del Filarete (fig. 358) — della elegante finestra a timpano e nell'idea dell'interno l'artista non sembra esser rimasto insensibile all'arte di Bramante. L'interno è di una severità romana nella sua base quadrata, nella sua forma con un tetrastilo di pilastri innestati alla parete, d'ordine dorico in basso e jonico in alto, e con una serie di avelli tutt'intorno collocati al sommo entro grandi vani. La cappella è la parte migliore della chiesa che pure, specialmente nel fianco, ha linee cinquecentesche severe non ineleganti (fig. 355).

Il pittore solitario, ribelle all'influsso leonardesco, e che in quest'unica sua opera edilizia vanta una nota di severità romana che par stonare in mezzo all'esuberanza dei maestri milanesi, è veramente fra i più originali del Rinascimento lombardo.

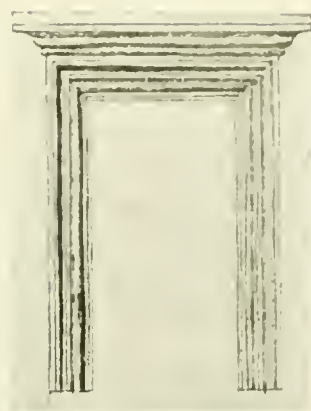



Fig. 358. - Disegno di una porta architravata. Dal *Trattato* del Filarete.

***

Cesare Cesariano.

In quel suo curioso commento al trattato di architettura di Lucio Vitruvio Pollione (1) che nel 1521 — come v'è detto dopo la dedica — fu « translato in volgare sermone, commentato e affigurato da Caesare Caesariano citadino mediolanense professore di architectura » le illustrazioni presentano particolare interesse

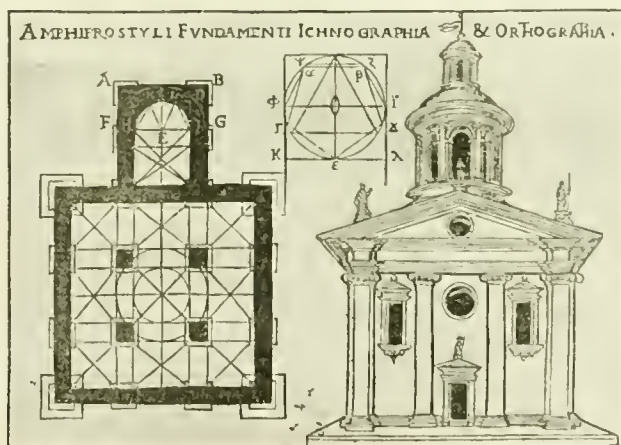



Fig. 359. - C. Cesariano. Illustrazione al *Trattato* di Vitruvio 1521.

a provare lo studio fatto dal Cesariano sulle opere di Bramante. Se la maggior parte delle sue figure, destinate a commento ideale delle varie sorta di edifici dell'antichità ricordate da Vitruvio, non escono dal severo repertorio di motivi edilizi adottati dagli architetti del primo cinquecento, molte rivelano invece, in qualche particolare o nel-

(1) *Di Lucio Vitruvio Pollione. De Architectura Libri dece.* Milano, Gottardo da Ponte, MDXXI.

l'insieme, rapporti non occasionali con l'arte del maestro urbinate. Le finestre molto allungate, parcamente ornate nel davanzale e provviste di severo timpano triangolare, dal Cesariano riprodotte a pag. LII, LIII, LVII, richiaman, fra l'altre, quelle magnifiche dell'abside del Duomo di Pavia. Il fastigio adottato nella ricostruzione della

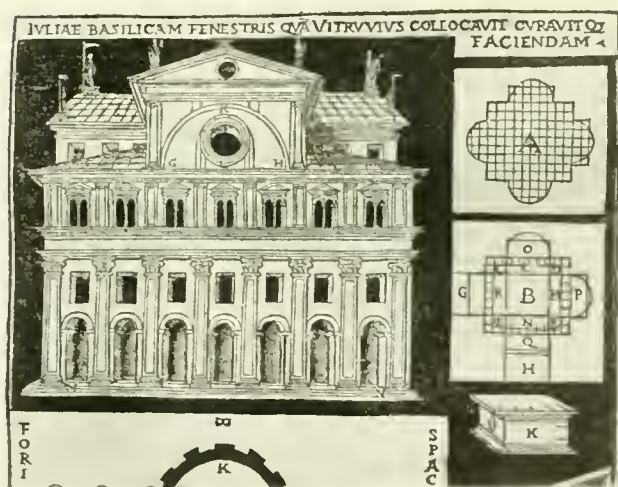



Fig. 360-361. - C. Cesariano. Illust. al *Trattato* di Vitruvio (1521).

basilica Giulia, ch'è a pag. LXXIIII, presenta una stretta relazione col disegno di Bramante nel Louvre per la fronte di San Satiro.

L'edificio rotondo, destinato agli spettacoli, riprodotto dal Cesariano a pag. LXXXII, t.º, pur volendo offrire un modello affine al Colosseo, è risultato, nella sua forma prevalentemente verticale, affine a qualche edificio bramantesco e sopratutto a quell'oratorio addossato alla chiesa di San Luca a Cremona, che esamineremo a suo tempo e che potrebbe derivare da un prototipo o da un disegno del maestro,

oggi perduto. Così come la cupola che figura nello sfondo dell'edificio civile a pag. LXXXXVII, t.º (fig. 360), ricorda qualche poco il tiburio di San Satiro e con la sua copertura a squame metalliche può darci idea di quella che aveva a essere la copertura della chiesa milanese. Un tiburio rotondo con cupolino analogo ai tanti cari alla scuola di Bramante, può vedersi sopratutto a pag. LII, t.º (fig. 359). E poichè è noto come il Cesariano, del quale abbiamo esposto altrove le vicende (1), si professi allievo di Bramante e ne citi più volte e con parole di ammirazione gli esempi, nulla di più naturale che in quei disegni e nel profilar largo, maestoso, nonostante molte concessioni ai nuovi gusti e sopratutto alle intemperanze della propria fantasia di teorico, egli risenta dell'arte del caposcuola (fig. 361). Anzi i rapporti che corrono

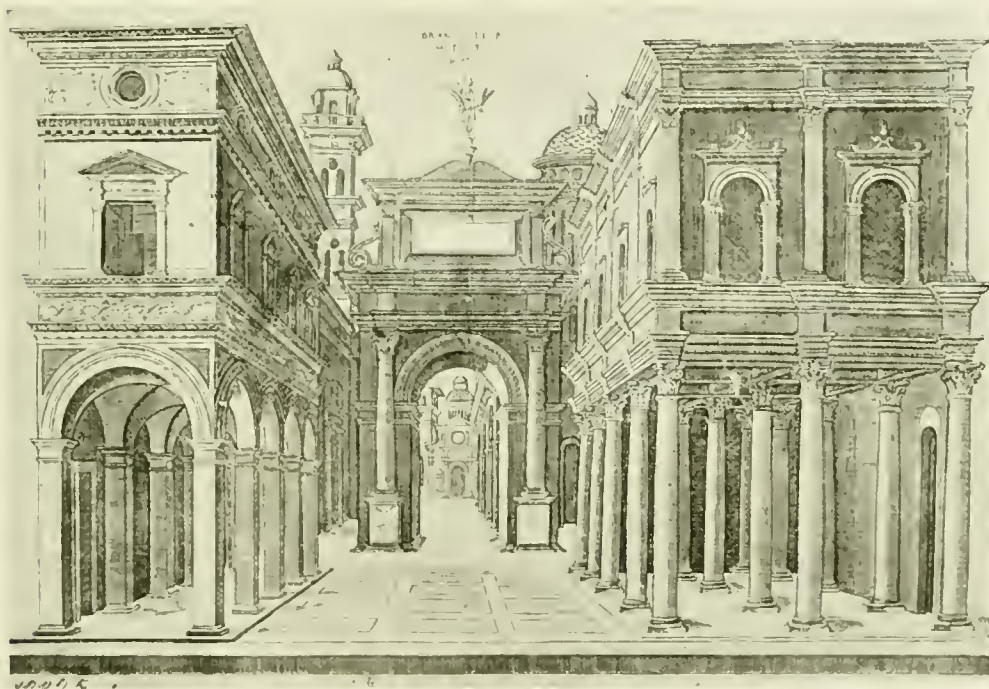



Fig. 362. - Cesariano. Incisione già attribuita a Bramante. - Galleria degli Uffizi.

fra i disegni disseminati nel suo commento vitruviano e la incisione (di cui si conservan esemplari agli Uffizi, nella biblioteca Trivulziana e altrove) che ci presenta una via a edifici classici in prospettiva e alcune torri nel fondo, un tempo data a Bramante perchè ne reca il nome, ma che oggi la critica concorde gli toglie, lasciano credere che essa appartenga al Cesariano stesso se si tien conto della maggior cura dedicatale dall'artista (fig. 362).

La moda portava a disseminar edifici classici, con belle combinazioni di archi, di colonne, di prospettive nei dipinti e nelle carte sullo scorcio del XV secolo e all'inizio del successivo. La scuola lombarda non ne rimase esente e poichè l'innovatore dell'edilizia era stato Bramante è naturale che i numerosi ricordi grafici arrivati fino a noi presentino relazioni con l'arte sua elegante. Nelle collezioni abbondano disegni dovuti a

(1) Thieme. — Becker. *All. Lexicon der bild. Kunstl.*, Vol. VI. *Cesariano Cesare.*

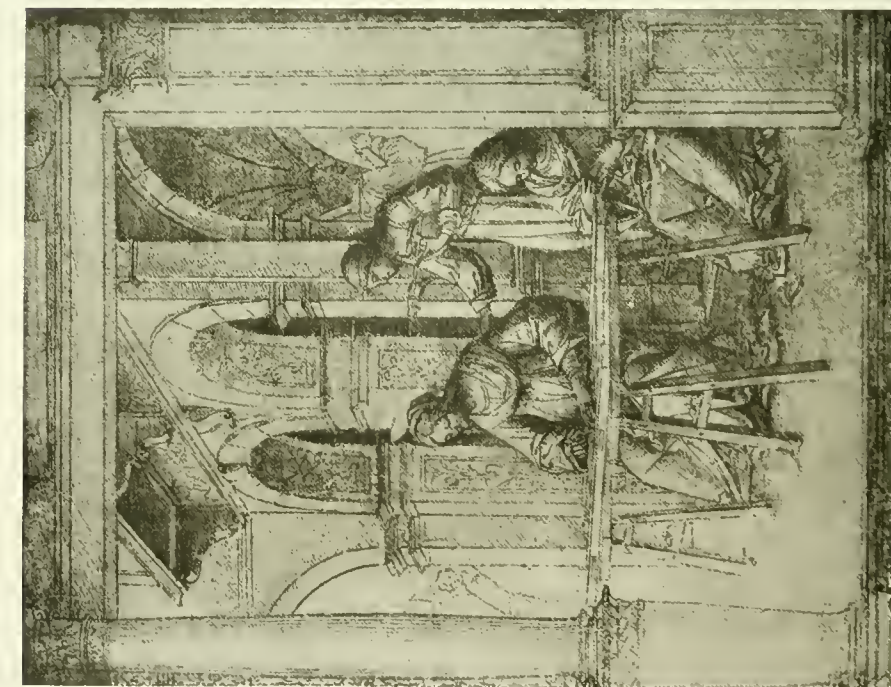



Fig. 363. - Disegno di scuola lombarda del sec. XVI.
(Collezione Albertina. Vienna).

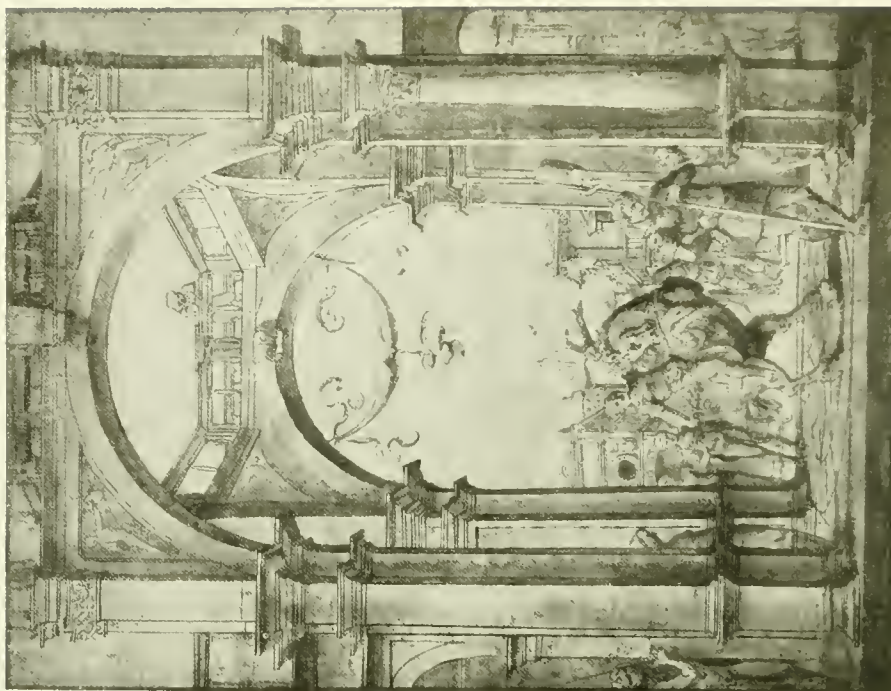



Fig. 364. - Disegno di scuola lombarda del sec. XVI.
(Palazzo Reale. Torino).

Fig. 365. - Progetto per un tempio classico con ricordi bramanteschi, attribuito a Bramantino. (Scuola lombarda del sec. XVI. - Galleria degli Uffizi. N. 3236).

pittori e qualche volta a dilettanti d'architettura della prima metà del Cinquecento in cui palazzi classici, fughe di logge, archi trionfali hanno la principale importanza di fronte alle figure o di queste son privi adirittura. Bramante e indirettamente Vitruvio vi fan capolino quasi sempre (fig. 363 a 366). Tutti gli artisti vollero provarsi a combinare ordini classici, a sovrapporre lesene a lesene, a profilar trabeazioni. Leonardo stesso, s'è avuto occasione di notarlo, lo fece volontieri e fu ammiratore dell'arte bramantesca.

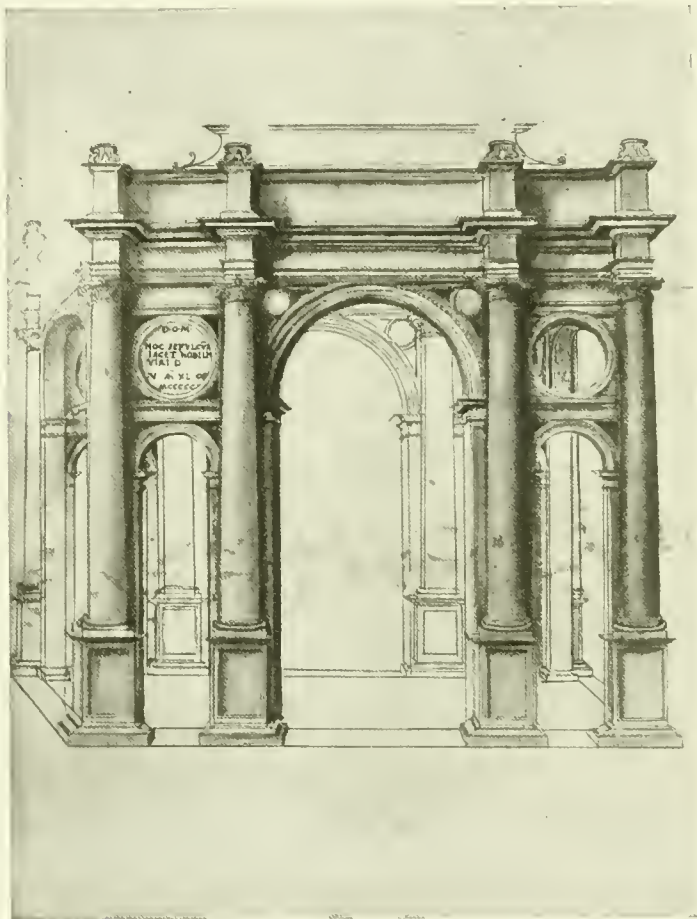



Fig. 366. - Disegno di un arco commemorativo con la data 1500.
(Bibl. Ambros. Ms. F. 251, inf., f. 112).

Il Burger ebbe precisamente a dire che i suoi disegni — lo vedremo meglio nel capitolo successivo — mostrano una stretta affinità con Bramante (1). Qualche grandioso progetto più tardo, di scuola lombarda, pur attraverso i gusti mutati, più esuberanti, rivela che il suo autore ha guardato con genialità alle pittoresche cupole del maestro e de' suoi continuatori lombardi (fig. 365) (2).

(1) F. Burger. *Vitruv und die Renaissance* (in *Repertorium für Kunstw.* 1909, 3).

(2) Nella pinacoteca comunale di Milano è esposto sotto vetrina un disegno del tempietto di Bramante a San Pietro in Montorio, copia del XVI secolo del monumento stesso. Non di Bramante nè nel suo stile è il disegno, nella stessa raccolta, di un arco con due lesene ornate, che al Carotti (op. cit.) sembrò affine ai disegni suoi.

***

Edifici bramanteschi in Lombardia.

A Milano, dove l'esempio salutare del caposcuola giovò meglio che nelle altre città del Ducato, gli edifici minori — che diremo anonimi — rivelanti il buon influsso dell'arte sua erano numerosi; e tuttora abbondano.

Fig. 367. - Ex chiostro delle Benedettine in via Lentasio.

Qualcuno di essi trovò perfino, anche fra recenti illustratori dell'opera di Bramante, volonterosi critici che riuscirono a vedervi altrettante opere del maestro. Ci conviene dunque esaminarli.

Il cortile della casa dei Pozzobonelli, ora Minoia, in via dei Piatti n. 2, mostra un portico che gira intorno ai quattro lati a colonne reggenti archi centinati. Al piano superiore si aprono finestre architravate. Una composta leggiadria si raccomanda in questo piccolo cortile dai ben ornati capitelli, dalle belle profilature, dalle medagliole a rilievo nei pennacchi degli archi. Ma nulla autorizza ad attribuirne l'idea a Bramante e tanto meno a riportarne fino al 1485 la costruzione, come sembrò al Carotti (1). L'edificio non nasconde esuberanze che invano si cercherebbero nel repertorio dei motivi del maestro urbinate: e come fu ben osservato da altri che il dado funzionante

(1) Op. cit., pag. 112.

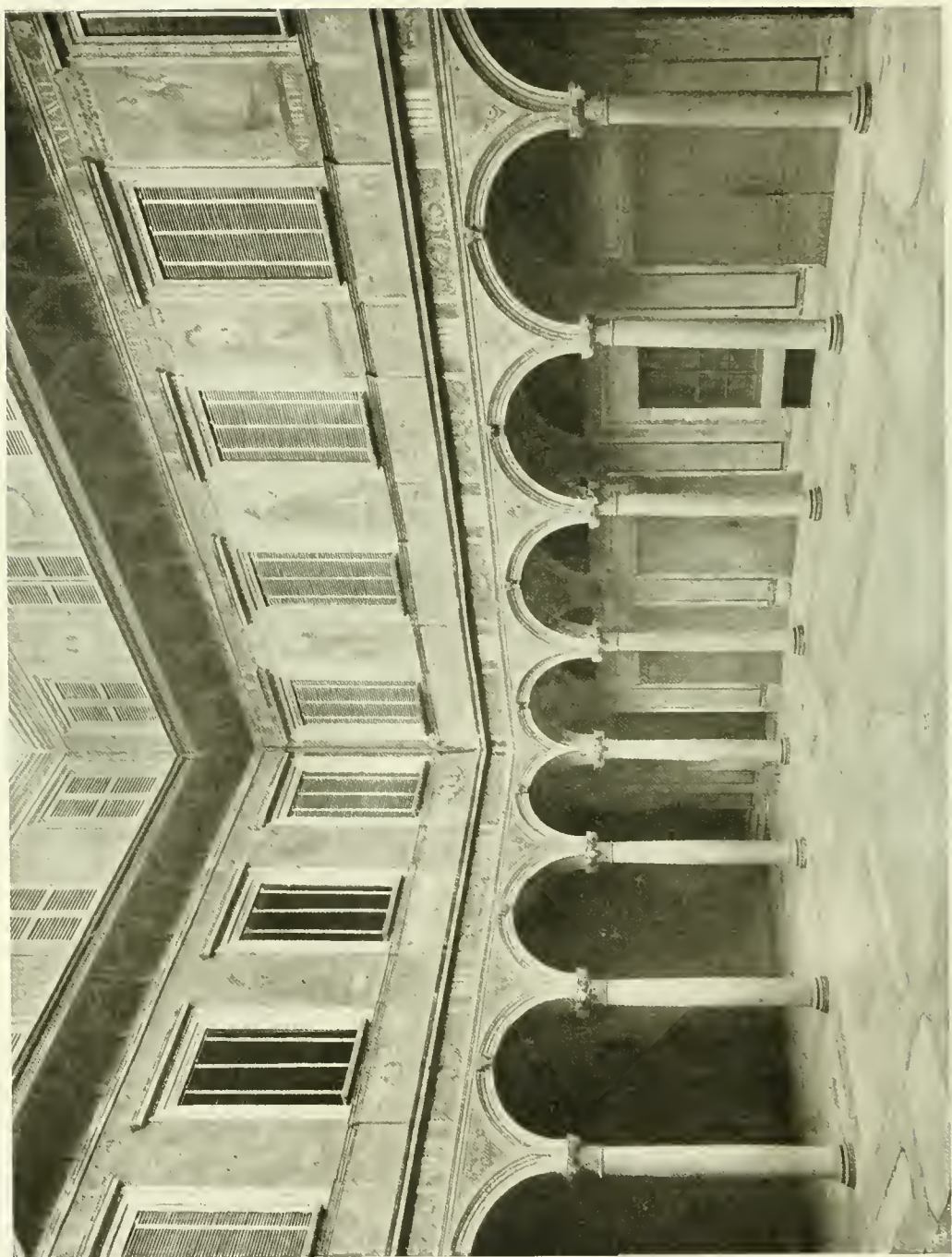



Fig. 368. - Cortile del palazzo Taverna ora Ponti. Sec. XVI.

Fig. 369. - Frammento di edificio del sec. XVI. - Castello Sforzesco.

come architrave, compreso fra due rigonfiamenti a foggia di mensole rovesciate che è al disopra dei capitelli, non si trova adottato in altri monumenti (1), così potremmo aggiungere che il motivo poco severo delle lesenette, fra la prima e la seconda cornice, in corrispondenza ai pennacchi, si cercherebbe invano nelle costruzioni di Bramante. Così ci guarderemo dal seguire il citato scrittore nell'attribuire con tanta sicurezza a Bramante stesso altri edifici troppo lontani dalla sua purezza, anche se mostrano grazie e caratteri quattrocenteschi: tali il cortile dell'Arcivescovado e le tre finestre in cotto all'esterno verso la via omonima (puramente profilate, ma che non presentano caratteristiche speciali); il tratto di portico nel lato destro dell'Ospedale Maggiore (del quale abbiam già visto che sia a pensare dopo le radicali mano-

Fig. 370. - La chiesa della cascina dei Pozzobonelli.

missioni subite); il chiostro dell'ex convento delle Benedettine in via Lentasio (con accesso al n. 36 in Corso Porta Romana), che ha un lato, oggi in rovina, a logge eleganti, con belle colonne, una delle quali, nell'angolo, presenta il motivo del tronco a nodi adottato nella Canonica ambrosiana, ma con ricerca di effetti già cinquecenteschi e con lesenette fra le due cornici non proprie di quell'artista, come vedemmo (fig. 367); la casa già dei conti Fiorenza, ora della Società Reale di Assicurazione, in via Giuseppe Verdi 2-4, con ben ornati capitelli nelle logge murate del primo cortile e in parte di un secondo nonchè in locali vicini, ma con motivi ornamentali, nelle basi, posteriori di qualche poco alle sicure costruzioni del caposcuola; e tanto meno il palazzo Carmagnola, poi di Cecilia Gallerani, ora dell'Intendenza di Finanze. La facilità ad attri-

(1) FUMAGALLI, SANT'AMBROGIO, BELTRAMI. *Reminiscenze di storia e d'arte.*

buire a Bramante le più disparate opere d'arte edilizia non caratterizza soltanto il periodo di storia artistica superficiale di mezzo secolo fa.

Leggiadrie di forme nuove, ispirate al grande architetto, vantaron numerosi edifici milanesi sorti nello scorcio del XV secolo o nei primi decenni del successivo: edifici privati, quasi sempre provveduti di un bel portale a colonne o a pilastri coi medaglioni dei principi o dei proprietari, di un ingresso a volticelle impostate su eleganti capitelli pensili, di un vasto cortile a portici con colonne in pietra, con medaglioni sforzeschi o di imperatori romani nei pennacchi, con accurate profilature in cotto. Ma sarebbe azzardato attribuire al caposcuola tutti o parte di questi edifici di un tipo quasi sempre comune e che non vantano le peculiari sue qualità di leggiadria, di ampiezza negli spazi, di sapiente distribuzione degli elementi architettonici che va dall'uso del pulvino (sempre mancante in quegli edifici) alla voluta esilità delle basi, alla delicatezza dei plinti, alla armonia irraggiungibile dei capitelli e delle decorazioni. Ma in essi è pur tuttavia una severa bellezza delle linee e un largo girar degli archi che rivelano il desiderio negli ignoti architetti di avvicinarsi ai grandi esempi che la nostra città poteva mostrare. Tali i cortili — fugacemente ricordati più sopra — dei palazzi Dal Verme (fig. Vol. I, pag. 85) in Foro Bonaparte, Castani in piazza San Sepolcro (fig. Vol. I, pag. 84), Borromeo, Fontana ora Silvestri in corso Venezia (entrambi a due ordini di logge eleganti), Aliprandi Taverna ora Ponti, tutto leggiadramente dipinto a figure e a fregi di epoca avanzata (fig. 368), molto affine al frammento di edificio ornato accolto nel gran cortile del Castello sforzesco e proveniente da un palazzo che sorgeva in via Bassano Porrone (fig. 369), dei Trivulzio in via Rugabella 3, con lo stemma di quella famiglia accanto a quello dei Colleoni nei capitelli delle colonne un po' tozze, ormai abbinate alla moda cinquecentesca nel centro di ogni lato della corte.

Fig. 371. - Oratorio della villa Sormani Andreani. Moncucco. (1520).

Un leggiadro cortile è in via Valpetrosa, costrutto dalla famiglia Grifi, amica degli Sforza, sullo scorcio del Quattrocento, con un porticato terreno tutt'intorno a svelte colonne di pietra reggenti begli archi a ghiere in cotto riccamente profilate, con superbi capitelli recanti lo stemma « parlante » dei Grifi, con le volte ornate a graffiti e una serie di forti, vigorosi medaglioni in pietra d'Oira, che sembran di bronzo, nei pennacchi, degni del De Fondutis. Maggiore affinità con l'arte di Bramante presentano il portale della casa dei Mozzanica — oggi nel cortile del palazzo Trivulzio (fig. Vol. I, pag. 80) — attribuito al grande architetto dal Cesariano e degno infatti di lui nella purezza delle lesene, degli architravi, delle alte basi ideate — secondo l'uso suo — come piedestalli: opera leggiadra nella sua policromia di laterizio e di pietra da taglio, men pura invece nei capitelli su cui s'imposta

l'arco, non proprî al maestro; e finalmente la cascina già dei Pozzobonelli, famiglia ch'era stata amica degli Sforza (fig. 370). Il piccolo edificio chiesastico, che n'è la parte caratteristica, mostra tuttavia d'aver appartenuto a qualcuna di quelle congregazioni religiose di cui era abbondanza nel milanese sullo scorcio del XV secolo.

Fig. 372. - Cortile della casa Silva in via Rossini, 3, con colonne quattrocentesche tolte al palazzo Verri.

La cappella, a pianta quadrata, con tre absidi, sulla quale s'innalza un tamburo ottagonale a finestrelle sormontato da esile cupolino, presenta la particolarità che l'ottagono della cupola non mostra alcun lato che corrisponda col quadrato del corpo sottostante, poichè alle quattro pareti della parte inferiore corrispondono quattro

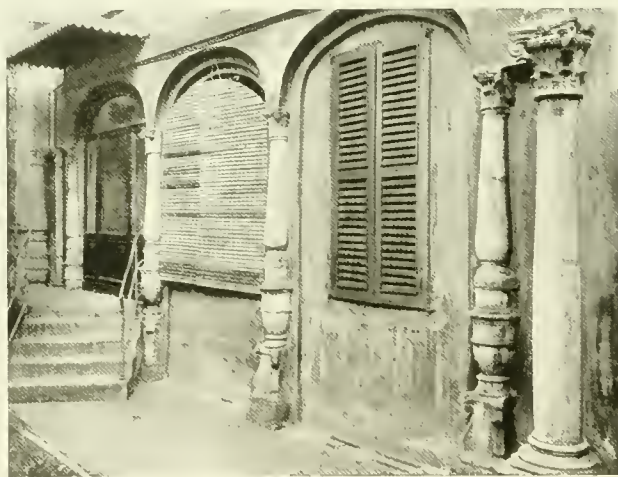



Fig. 373. - Particolare del cortile di casa Silva.

spigoli della cupola ottagonale (1). La modesta non inelegante costruzione sembra esser stata ispirata, nella sua parte superiore, dalla chiesa di Santa Maria di San Satiro. Nella villa di Moncucco, presso Brugherio Monzese, i resti dell'oratorio annesso al convento di San Francesco a Lugano che l'Albertolli riedificò colà per volere del

(1) Pungileoni, op. cit. — Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami. *Reminiscenze*, cit.

Fig. 374. - Cortile del palazzo Orlandi a Pavia.

conte Andreani, nell'inizio del secolo XIX, si ornano di belle lesene del 1520 e di forme pure, eleganti, ispirate al periodo precedente (fig. 371). I ricordi del buon periodo bramantesco continuano, disseminati un po' dovunque e qualche volta acconciati ad altri edifici (fig. 372 e 373) (2).

* * *

Anche a Pavia l'esempio vicino della grande arte dell'architetto urbinate diede buoni frutti. Dell'opera dell'Amadeo s'è visto. Vien fatto di rintracciarvi ancora attraenti esempi di costruzioni quattrocentesche che, pur mostrando concessioni ai

Fig. 375. - Medaglione sotto un arco del cortile.
Ritratto di m.ro Giacomo da Grogno architetto del palazzo (?).

gusti locali, si raccomandano per la delicatezza delle linee, per il garbo delle profilature, per la scelta delle decorazioni in cotto.

Oltre il bel palazzo Bottigella che, come abbiam detto, è ben degno in gran parte di Bramante stesso, ricordano, meno direttamente tuttavia, quelle buone qualità diversi altri edifici civili.

Si pensò all'intervento di Bramante per la porta del palazzo del Maino che deriva da quella delle Grazie a Milano: ma la porta pavese, ricca di medaglioni, di

(2) Non possiam ricordare naturalmente i cortili, i chiostri, i portali a Milano e nel rimanente di Lombardia che, pur avendo forme eleganti della Rinascenza, non presentano caratteri tali che si possan dire ispirati all'arte bramantesca piuttosto che genericamente alle idee nuove irradiate dalla Toscana e dal Veneto. Il Carotti credette nell'intervento di Bramante stesso nella Certosa di Pavia, così in parte della decorazione che nel cortiletto del capitolo e in certe finestre. Ma noi non sappiam vedere l'opera personale del maestro nè in nessuno degli affreschi nè in alcuna parte dell'edificio. D'altronde (men che nei ricordi non sempre attendibili della cronaca tarda del padre Valerio) le carte del luogo, oggi presso l'Archivio di Stato, mai fanno cenno di Bramante.

Fig. 376. - Palazzo Cavagna a Pavia.

Fig. 377. - Finestre del cortile nel palazzo Orlandi a Pavia.

Fig. 378-379. - Finestre del palazzo Cavagna a Pavia.

Fig. 380. - Incorniciatura in cotto di una finestra. Museo di Pavia.

Fig. 381. - Incorniciatura di una porta. - Museo di Pavia.

stemmetti, co' suoi ricordi classici nelle teste d'imperatori romani e nelle Gorgonidi sul fusto delle colonne sembra quasi l'esagerazione del prototipo. Il maestro, a Pavia, diede l'esempio. Gli imitatori, come poterono, lo seguirono trasmodando.

Il palazzo Orlandi, già Langosco, di fronte al tempio maestoso del Carmine, presenta un bel cortile che, secondo il Meyer, rappresenterebbe bene a Pavia l'arte bramantesca applicata ai portici. Il lato di fronte all'ingresso conserva tuttora il loggiato, le trabeazioni, le svelte allungate finestre riccamente incorniciate del piano nobile, e le piccole, tozze finestrelle superiori (fig. 374). Il bel giro degli archi — che

Fig. 382. - Chiostro piccolo e tiburio della Certosa di Pavia.

nella pura semplicità delle ghiere ricordan quelli del maestro nelle Grazie di Milano — le esili sagome delle finestre del primo piano (fig. 377), l'ampiezza degli spazi rivelano un buon seguace delle nuove idee edilizie: il quale potrebbe ben essere, come vuole la tradizione locale, quel *magister Iacobus* (de) *Grogno* ch' è ritratto — giovane, vivace, zazzeruto, con le seste in mano a quanto sembra — sulla volta di un arco del portico (fig. 375). Il maestro si rivela lombardo nell'abolizione del pulvino — elemento prettamente toscano — nell' uso di un plinto inelegante, nell' esuberanza delle terre cotte, nell' uso poco felice di certi elementi qua e là. Il motivo del pian terreno e i capitelli ricordano gli analoghi nel palazzo Rossi, opera sicura dell' Amadeo.

Fig. 383. - Capitello del 1527 in angolo fra via Frank e Teodolinda a Pavia.

Il palazzetto Cavagna, all'angolo delle vie D. Sacchi e L. Spallanzani, presenta, all'esterno, una serie di belle finestre architravate, con ricche cornici in cotto, analoghe a quelle del palazzo Orlandi e pure un analogo motivo ornamentale a palmette nel fregio dell'architrave; ma forme men pure nelle linee, così che le finestre risultano un po' tozze (fig. 376, 378 e 379). La tradizione lombarda si afferma in questo edificio nella larga applicazione della decorazione a graffiti, comunissima a Milano e a Pavia nel Rinascimento.

Qualche altro edificio — lo prova una finestra trasportata in quel Museo Civico (fig. 380) — si ornò a Pavia di incorniciature identiche a quelle del palazzetto Cavagna. Una bella porta in marmo del Museo — già della casa Navariani in Contrada Santa Maria Candelora (1) — a leggiadre lesene reggenti un architrave sul quale un ricchissimo timpano presenta, in un tondo, la Vergine col Bambino a buon rilievo, attesta forme più pure ed eleganti (fig. 381).

Gli edifici belli e riccamente ornati della Rinascenza abbondarono certamente a Pavia quasi a reazione della severità delle gloriose ma tetre sue basiliche. La Certosa, con le sue magnifiche pittoriche combinazioni di archi dal pian terreno al tiburio leggiadrissimo (fig. 382), rappresentò sempre una miniera inesauribile d'ispirazione ai decoratori. Alcuni motivi geniali, di cui era ricca la decorazione del vecchio tempio di San Michele, furon scelti dai nuovissimi scultori. I putti nudi, gli ippocampi, le belle e formose sirene caudate, gli uccelli che aprono l'ali al volo, di che son ricchi i capitelli di San Michele, passarono, ingentiliti, dirozzati, nel repertorio nuovo dei terracottari che ne riforniron le fornaci. E da Pavia e da Cremona i motivi belli e festosi si

Fig. 384. - Cortile dell'orfanotrofio a Pavia.

(1) G. Voghera. *Architetti pavesi*. Pavia, 1825. Atlante di tavole autografiche di edifici pavesi.

sparsero gaiamente per tutta la Lombardia, per tutta l'Alta Italia e ornaron palazzi signorili e case della borghesia.

A Pavia il gusto per la Rinascenza gentile durò tanto, che anche edifici e parti di edifici del tardo Cinquecento mostran linee e ornamenti quattrocenteschi. In angolo fra via Frank e via Teodolinda, a mo' d'esempio, un pilastro dal capitello

Fig. 385. - Particolare del cortile dell'orfanotrofio a Pavia.

ad arcaiche foglie d'acanto, provvisto di stemmetto ancora « a testa di cavallo, » reca la data avanzata 1527 (fig. 383). E chiostri, cortili (fig. 384 e 385), trabeazioni ripeteron per gran tempo le pure forme degli architetti della generazione di Bramante.

La tenace persistenza nei vecchi motivi edilizi e ornamentali — quelli gotici da prima, dello stile nuovo più tardi — fu la caratteristica più appariscente dell'arte lombarda, sempre schiva di novità. Per questo ogni nuova tendenza artistica v'ha lasciato orme profonde più che in ogni altra parte d'Italia.

Fig. 386. - Cortile della casa « dell'Arciprete »
a Bergamo.

Fig. 387. - La casa « dell'Arciprete » a Bergamo.

* * *

Vedemmo che anche a Bergamo — allora fuori del Ducato milanese ma in rapporti d'arte frequenti con Milano, così che il magno Colleoni ricorse all'opera dell'Amadeo e de' suoi — vantò opere di Bramante. Ma eran opere di pittura, a quanto sembra. Tuttavia v'è ancora, nella graziosa cittadina, più d'un edificio che

Fig. 388. - Cortile di una casa in via Pignolo a Bergamo.

rivela affinità interessanti con l'arte della rinascenza più vicina al nostro: benchè gli elementi veneti, infiltratisi frequenti nell'arte del luogo, si fondano coi più puri dell'arte toscana. All'architetto Pietro Isabello detto Abano è attribuita l'idea della leggiadra casa Fogaccia, detta « dell'Arciprete, » recentemente restaurata, un gioiello d'architettura squisita nella purezza delle linee, che richiaman motivi cari a Bramante e motivi della rinascenza veneta nelle decorazioni, fra cui son riflessi del marmo di Nembro (fig. 386 e 387). Allo stesso architetto gli storici locali attribuirono le migliori opere edilizie del Rinascimento nella città: la ricostruzione del palazzo della Ragione, la parte inferiore della chiesa di Santo Spirito. Belle caratteristiche d'arte e qualche

elemento caro a Bramante — l'uso del pulvino, le alte basi, le doppie cornici a gran distanza fra loro, i tondi nei pennacchi degli archi — vantano i cortili delle case Ratgeb e di via del Pignolo n. 104 (fig. 388), i chiostri del Carmine e di San Benedetto e qualche altro. Ma — men poche belle eccezioni, specialmente fra il gruppo d'edifici della città alta in cui attira l'attenzione l'opera esuberante dell'Amadeo (1) — son edifici che appartengono al cinquecento e rivelan le nuove tendenze dell'arte veneta.

Fig. 389. - Il palazzo Raimondi a Cremona ideato dal proprietario l'umanista Eliseo Raimondi.

Cremona — città che più di tutte in Lombardia predilesse l'ornamentazione ricca e fastosa specialmente in terra cotta, città cara agli Sforza che vi eressero chiese e ch'ebbe fra i suoi cittadini più eminenti, nel Quattrocento, Marchesino Stanga, gran signore e gran mecenate, favorito da Lodovico il Moro — vanta ancora una magnifica serie di splendidi edifici del Rinascimento. La corrente locale, disposta per la facilità di provvedersene al più illimitato uso del laterizio e delle decorazioni a stampo nocque tuttavia all'architettura vera e propria che ha leggi sue sulla misurata distribuzione delle linee, sulla praticità dei concetti, sulla purezza degli elementi. La città vide sorgere palazzi sontuosi, ma non sempre comodi agli abitatori,

(1) Ne parlammo a lungo nell'op. cit. *Amadeo*, ecc.

con cortili chiassosi di terre cotte magnifiche, ma disposti qua e là, un po' a casaccio, senza omogeneità di direttiva. I locali interni eran ricchi di fregi a rilievo, di soffitti a cassettoni e a tavolette dipinte lungo i cornicioni, di affreschi; ma non sempre ricevevan luce in modo razionale e non sempre mostravano una buona e pratica distribuzione. Cremona, in una parola, rappresenta più di tutte le città di Lombardia quella tendenza che Bramante combatteva strenuamente. Senza l'esempio dell'opera sua continua, per vent'anni, Milano avrebbe forse mostrato lo stesso fenomeno artistico.

Insieme alle manifestazioni più esuberanti d'arte veramente lombarda Cremona presenta tuttavia qualche raro, curioso esempio di severa, un po' rigida arte edilizia piuttosto affine allo stile di Leon Battista Alberti, che a quello di Bramante. La vicinanza fra Mantova e Cremona può ben spiegare quella infiltrazione che già altri aveva notata (1).

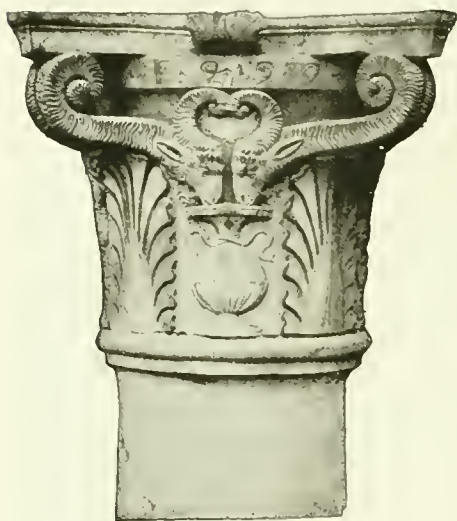



Fig. 390. - Uno dei capitelli del Pedoni con la data 1499 nel palazzo Raimondi a Cremona.

La cattedrale, per esempio, rammodernata intorno al 1476, com'è provato da documenti che abbiam rintracciato, da Alberto da Carrara, e più tardi, intorno al 1496, per opera *magistri Petri de Rondo Ducalis ingenerii ac etiam ecclesie majoris Cremone* (2), mostra un colossale frontone collegato con la parte sottostante da due grandi volute ad S messe di moda dall'Alberti (fig. Vol. I, pag. 23).

Il palazzo costrutto a Cremona *imperante Ludovico Sfortia* nel 1496, come assicuran le iscrizioni, per volontà e per disegno di Eliseo Raimondi, umanista e gran signore, nel disegno severo, nobile, quasi matematico e nello stesso materiale usato — pietra bianca e rossa di Verona senza alcuna parte in terracotta — si stacca nettamente da tutti gli altri della regione. « Questa nobile e severa facciata è, nella sua veste vitruviana, precisamente quale poteva essere ideata da un umanista, in cui la cultura e il feticismo delle classiche discipline superavan la spontaneità dell'artista. Che se ovunque è severo equilibrio e larghezza di concetto, certamente monotono è l'impiego del bugnato, impacciato il profilare delle sagome e freddo l'appoggio delle finestre alle cornici » (3) (fig. 389). L'interno invece era più libero e vario, molto analogo a quello del palazzo Fodri, che dei palazzi cremonesi della Rinascenza è il tipo più integro: col cortile a portico sui quattro lati a colonne binate e archi a tutto sesto con la loggetta superiore d'archi di mezzo diametro dei sottoposti. Ma oggi poco vi rimane, oltre il ricordo lasciato dallo scultore luganese Gaspare Pedoni e la data 1499 in un capitello (fig. 390). Altre decorazioni, che i documenti ci assicurano eseguite da

(1) E. Gussalli. *Il palazzo Raimondi a Cremona* (in *Rassegna d'Arte*. Dicembre 1912).
(2) F. Malaguzzi Valeri. *L'architettura a Cremona nel Rinascimento* (nell'*Emporium*. Ottobre 1901).
(3) E. Gussalli, op. cit.

Pietro da Rho, andaron disperse nei vandalismi commessivi. Ora la fronte del palazzo Raimondi ricorda non poco quella che l'Alberti aveva costrutta nella metà di quel secolo per Giovanni Rucellai a Firenze, nella divisione dello spazio da lesene — semplici nel prototipo, abbinate nel palazzo cremonese — nell'uso del bugnato esteso a tutta la fronte — più varia e pittorica tuttavia nell'opera fiorentina — nel basamento stesso.

Fig. 391. - Palazzo Repellini già di Eliseo Raimondi a Cremona.

In via Rebuello, al n. 8, la casa ora Repellini ha linee architettoniche felicemente sposate con le parche ornamentazioni; le lesene sovrapposte nei due piani, le belle finestre ad arco tondo vantano un profilar puro e piacevole. Essa era stata ideata e costrutta dallo stesso Eliseo Raimondi che volle il maggior palazzo della famiglia. « Quantunque più piccola dell'altra — notava il Picenardi — molto le assomiglia e forse lo stile è quivi più purgato e molto si avvicina al bramantesco » (fig. 391).

La fronte interna del palazzo Stanga, tarda, severa, non inelegante, tutta in laterizio, presenta nell'insieme e particolarmente nelle finestre ad arco racchiuse da

lesene e da un architrave rapporti col più ricco palazzo Giraud ora Torlonia a Roma, attribuito a Bramante. Se questi rapporti derivassero veramente da comunanza di idea ispiratrice sarebbe interessante conoscerne l'origine. Ma le carte scritte tacciono in proposito.

Un secondo palazzo Stanga e il palazzo Fodri, ora Monte di Pietà, rappresentano invece la tendenza locale, di cui s'è detto più sopra.

Nei cortili dei palazzi Stanga e Fodri, nel primo specialmente fig. (393), l'esuberanza delle decorazioni in terra cotta opprime le linee architettoniche, lontane d'altronde dalla purezza del maestro. Larghe fasce a rilievo, con rappresentazioni bacchiche, medaglioni con teste dal lungo collo sporgenti come da finestrelle, vasi a delfini nelle anse vi imprimono una nota pagana. Nel palazzo Fodri tutto è ornato, tutto è esuberante, tutto è chiassoso; non v'è più spazio sottratto alla

Fig. 392. - Fronte dell'interno del palazzo Stanga a Cremona.

decorazione, men che la parte che qui riproduciamo, elegante fusione di elementi bramanteschi e lombardi insieme (fig. 395). I capitelli, le ghiere degli archi, le fasce, le lesene son messi a rilievi; l'ornamentazione tutto copre, tutto invade, nuova forma di barocchismo precoce.

I documenti ci dicon che Giovanni Pietro da Rho, Francesco della Torre detto *Riccio*, Francesco Pampurino avevan molto lavorato a decorare i palazzi di Cristoforo Stanga, di Eliseo Raimondi e di altri signori del luogo che oggi — dopo i vandalismi commessi negli ultimi decenni — si cercherebbero invano (1).

Ma gli edifici che più da vicino mostrano qualche influsso dell'arte di Bramante sono in minor numero.

In via del Campanello fu distrutta non molto tempo fa una graziosa casetta quattrocentesca, con un bel portale e tre sole finestre superiori, che si diceva degna del miglior architetto. La loggia della Cattedrale, con la sua corrispondenza di due

(1) Archivio di Stato. Autografi, *Artisti diversi*. 1501. — *Rassegna d'Arte*. I, 1. — *Emporium*, cit.

archi piccoli a ciascuno dei grandi del pianterreno e in certo sapore delle linee ricorda bene lo stile di Bramante (fig. 394). Così può dirsi, in più modesta misura, del poggiolo del palazzo pubblico (fig. 396).

Un piccolo oratorio, costrutto nel 1524, in onore del « Cristo Risorto » (1), addossato alla fronte della vecchia medioevale chiesa di San Luca, è indubbiamente ispirato a Bramante (fig. 397 e 398). Al Burckhardt sembrò dello stesso architetto della Madonna di Campagna; ma egli fu forse fuorviato anche dalla data dell'edificio

Fig. 393. - Cortile del palazzo Stanga a Cremona.

cremonese da lui ritenuta più antica. È a pianta ottagonale, con tre ordini di pilastri dorici accoppiati agli angoli racchiudenti una serie di grandi archi a terreno e di bifore ampie a mo' di loggia ricorrente all'ingiro nei due ordini superiori. Sul tetto lievemente inclinato s'erge un esile cupolino, ad archetti aperti. Il piccolo edificio rivela, nella modestia del materiale adoperato — il laterizio — la povertà dei committenti, ma insieme, nel movimento sapiente delle linee, l'arte raffinata dell'architetto che

(1) L. Picenardi. *Nuova guida di Cremona per gli amatori dell'arti del disegno.* Cremona, 1821. — Corsi. *Chiese di Cremona*, pag. 139.

s'ispirò a motivi bramanteschi e insieme, forse, al battistero medioevale, di forma ottagona, della stessa città. I vecchi battisteri lombardi con le lor forme rotonde e poligonali (ne rimangon bellissimi a Cremona, ad Arsago, a Galliano, a Brescia, ad Almenno, a Lenno, ecc.), le ricche absidi semirotonde o poligonali a grandi logge (di San Babila a Milano, di Rivolta d'Adda, di Bergamo in Santa Maria Maggiore, di Como in San Fedele), posson bene a la lor volta avere ispirato al caposcuola stesso l'idea di quelle sue cupole leggiadramente circondate di logge, quasi omaggio ai gusti e alle radicate tradizioni lombarde.

Fig. 394. - La loggia a lato della Cattedrale a Cremona.

Un edificio cremonese che presenta un'affinità grande con lo stile di Bramante è il magnifico chiostro dell'antico convento degli Umiliati, poi dei Teatini, presso la chiesa di S. Abbondio. In quel luogo eran prima i Benedettini, che avrebbero costrutto l'edificio nel 1511: la data si legge infatti su un pilastro d'angolo esteriormente al fabbricato; in una targhetta nella volta di una sala è invece la data 1513 e a quest'epoca appartengon forse le sontuose decorazioni affrescate in varie sale che ora si vanno liberando da intonachi e da scialbature. Il Picenardi assicura che l'annessa chiesa fu rifatta nel 1591. Il Merula, dopo aver ricordato come i Teatini subentrassero

Fig. 395. - Cortile del palazzo Fodri ora Monte di Pietà a Cremona.

agli Umiliati nel 1579, si limitò a lodare il convento « molto commodo e riguardevole con un bellissimo convento di colonne di marmo bianco »: (1) ma della costruzione e tanto meno dell'architetto non seppe dar notizie precise.

Il chiostro — che possiam dunque ritenere costrutto intorno al 1511 — presenta un ampio elegante loggiato ad archi ben profilati al piano terreno e una loggia architravata a colonnette ioniche al piano superiore, costrutta in modo che ad ogni arco sottostante corrisponde superiormente la sola colonnetta isolata reggente l'architrave, mentre le laterali son addossate alle lesene che salgono a sorreggere l'ultima trabeazione dell'edificio. Una serie di tondi chiusi alternati a lesenette piuttosto tozze e non pure di linee serve di fregio e corre, al sommo, intorno al cortile ad attestare le concessioni ai nuovi gusti del cinquecento inoltrato (fig. 400). Ma nel suo motivo predominante il cortile ricorda da vicino quello che Bramante eresse a Santa Maria della Pace a Roma (fig. 399). Nell'ordine inferiore del convento di Cremona v'è tuttavia maggior concessione ai gusti lombardi con quella ricchezza dei capitelli e delle ghiere degli archi, quei tondi nei pennacchi che Bramante nella severissima costruzione romana abbandonò, quando la visione delle rovine dell'antichità impose all'arte sua quel vigore e quella severità quasi sprezzante dell'ornamentazione che così radicalmente allontanano la seconda dalla sua prima maniera artistica. Ma, constatando nel chiostro di Sant'Abbondio il motivo della loggetta superiore — una novità nell'arte lombarda di quel tempo — e certi elementi cari al repertorio del maestro — le trabeazioni larghe prive di ornati, le lesene incorniciate, coi basamenti fatti in modo che, per dirla ancora col Geymüller, sembran piedestalli, i tondi vuoti usati come motivo di decorazione — pare autorizzato il dubbio che l'architetto di Cremona (al quale verosimilmente il cortile costrutto da Bramante pochi anni prima a Roma a Santa Maria della Pace era sconosciuto) si sia valso, alterandolo, di un disegno del maestro urbinate o si sia ispirato a un edificio suo in Lombardia, oggi perduto.

Fig. 396. - Poggiolo del palazzo pubblico di Cremona.

Del resto a Cremona diverse belle fabbriche, degne di una grande paternità artistica, oggi non sono più. Prima di tutte la deliziosa costruzione addossata a quella chiesa di San Domenico che sorgeva dov'è oggi il giardino pubblico di via Roma. Quella distruzione rappresentò uno dei maggiori vandalismi commessi nella seconda metà del secolo scorso, perchè Cremona perdette una delle chiese più imponenti e più ricche della regione. Il lettore può persuadersene osservando le illustrazioni da

(1) P. Merula. *Santuario di Cremona*, 1627, pag. 98. Il Picenardi aggiunge che ai Teatini succedettero nel luogo i frati Minimi di San Francesco di Paola. Loc. cit., pag. 204.

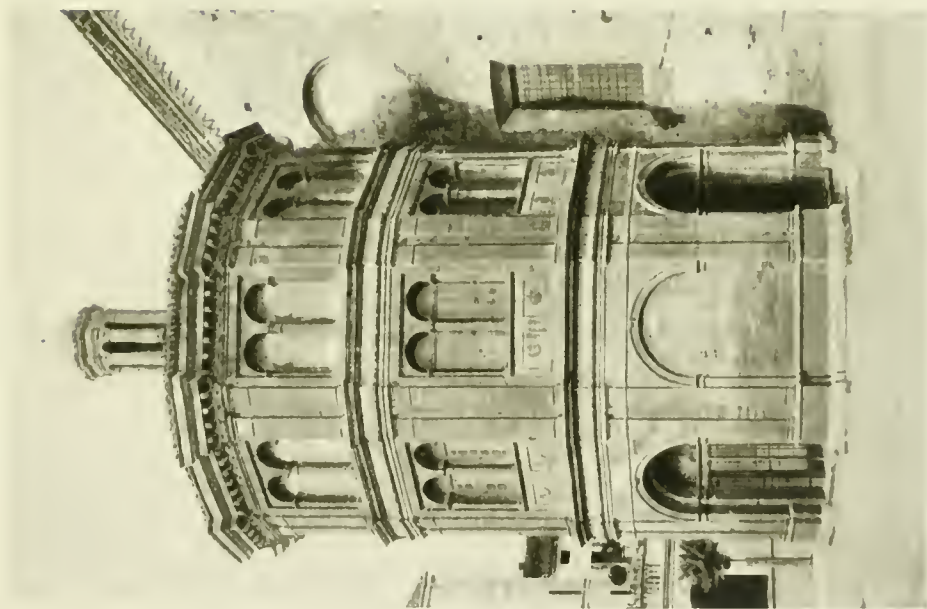



Fig. 397. - Oratorio del Cristo Risorto
addossato alla chiesa di San Luca a Cremona.

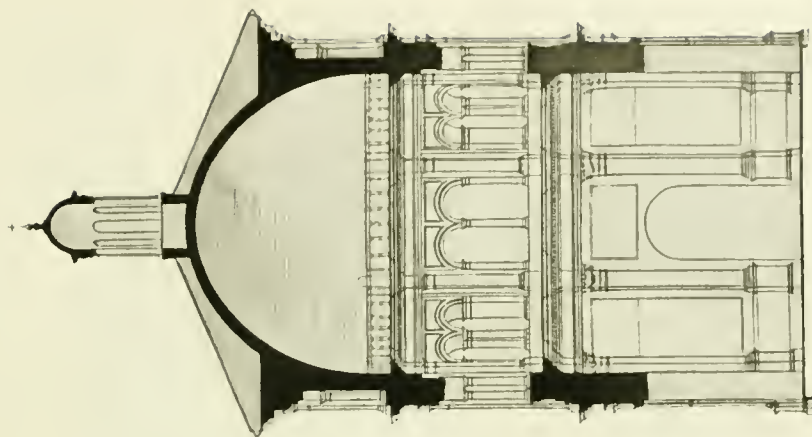



Fig. 398. - Sezione dell'oratorio
del Cristo Risorto in San Luca a Cremona.
(Da H. Strack, *Ziegelbauwerke des Mittelalters u. d. Renaissance in Italien*. Berlin, 1889).

vecchie fotografie da noi rintracciate che riproducon la chiesa demolita e qualche particolare delle sue cappelle del Rinascimento (fig. 401 a 404). Il tempio di San Domenico era stato innalzato, con grandiosità di concetti, a partire dal 1284 e ampliato, arricchito di cappelle, di decorazioni in cotto in varie epoche. Nel 1484-1496 l'architetto Francesco Pampurino vi rifece, ampliandola, la parte absidale e gli arconi del presbitero. La demolizione completa avvenne intorno al 1878 (1).

Fig. 399. - Bramante. Cortile di Santa Maria della Pace a Roma.

Gli storici locali v'avevan ricordata, fra l'altre cose, l'eleganza di un oratorio annesso al tempio e ridotto poi a vestibolo e in parte a guardaroba della chiesa, situato in corrispondenza all'estremità del braccio destro di croce. « Denominavasi — ricordava il Picenardi — Pretorio del Cristo o Crocefisso e gli amatori e conoscitori dell'arti belle riscontreranno in esso l'epoca del risorgimento dell'arti in Italia, essendo ivi manifesto lo stile de' suoi restauratori, Bramante Lazzari e Leon Battista Alberti.

(1) G. De Vecchi. *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona*. 1907, pag. 98. Questa epigrafe pomposa quanto malinconica sostituisce oggi il magnifico monumento che fu letteralmente raso al suolo: « Dove furono — convento e tempio — della — Inquisizione Domenicana — volle amenità — di piante e fiori — il Municipale consiglio — 1878. »

Fig. 400. - Chiostro di Sant'Abbondio a Cremona affine al cortile di Santa Maria della Pace a Roma, di Bramante.

Questo bel tempietto, trascurato com'è, merita attenzione ed esame, e dentro e fuori. Le antiche armi ed insegne de' Picenardi, inserite ne' capitelli de' pilastri esteriori, guastate dal fanatismo repubblicano degli ultimi tempi, dinotavano bastantemente essersi da essa famiglia fatto innalzare un simile edificio. » (1).

Fig. 401. - Chiesa di S. Domenico di Cremona demolita nel 1878.

L'eleganza delle linee, l'ampiezza degli spazi delle pareti a grandi, misurate riquadrature, l'esilità delle lesene incorniciate, le forme delle finestre architravate, la presenza del tamburo poligonale arieggiante qualche po' quello di Santa Maria di San Satiro a Milano, mostran bene che l'architetto aveva guardato, con profitto, alle migliori creazioni di Bramante (fig. 403).

A fianco della fronte della stessa chiesa domenicana sorgeva un'altra cappella, tutta in laterizio, ricca di leggiadre terre cotte, a forma poligonale, con colonne angolari scanelate, sormontata da una cupoletta poligonale a bifore. Era stata eretta in quel saporito stile di transizione che fondeva con qualche grazia i motivi gotici coi primi della Rinascenza (fig. 404). Le carte abbondanti del tempo, da noi rintracciate, sembran provare che questa cappella, dedicata prima a Santa Agnese, poi a Santa Caterina martire, era stata architettata nel 1477 da un Cristoforo Nolo dei Berterii e finita nel 1518 da Galeazzo Capellano. L'altra cappella dedicata a San Martino, poi al Cristo, era stata architettata negli ultimi anni del quattrocento da Bernardino da Lera cremonese, ma alterata più tardi. L'avevan voluta e innalzata i Pallavicini dal 1490 al 1515 e uno stuolo di artisti oltre il De Lera (architetto che aveva lavorato a innalzare a Cremona altri belli edificii), v'aveva prestato opera efficace e attiva: il Pampurino, Paolo Sacca, Lazzaro del Pozzo, Pietro da Rho, i Capellani, il pittore Filippo Mazzola, autore dell'ancona

Fig. 402. - Le cappelle del Rinascimento a fianco della stessa chiesa demolita.

(1) Picenardi, op. cit., pag. 102-103.

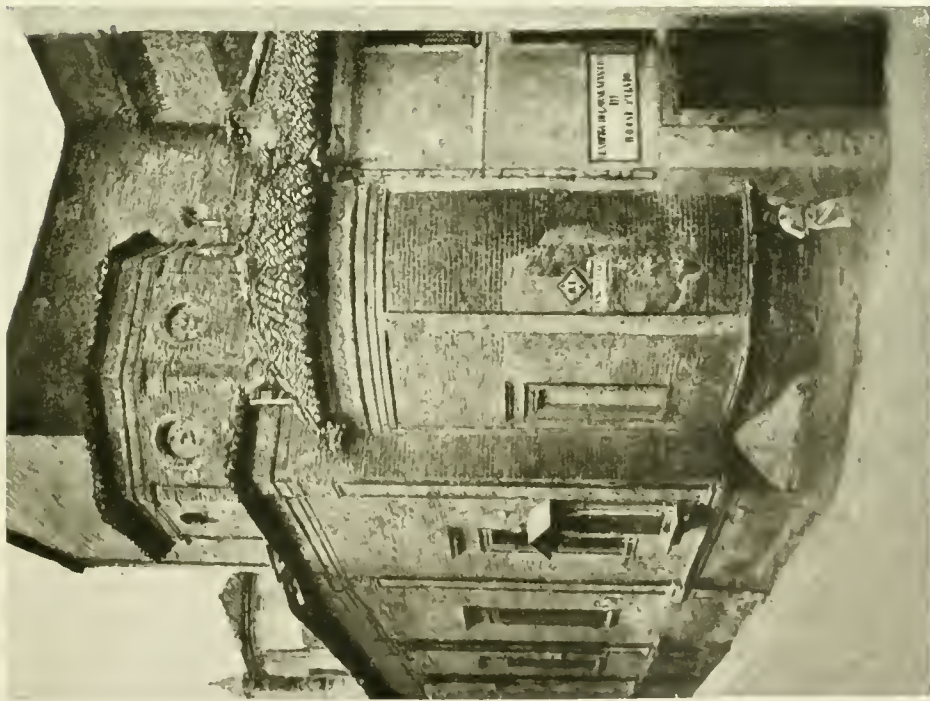



Fig. 403. - Cappella bramantesca costrutta da Bernardino da Lera a fianco della stessa chiesa.

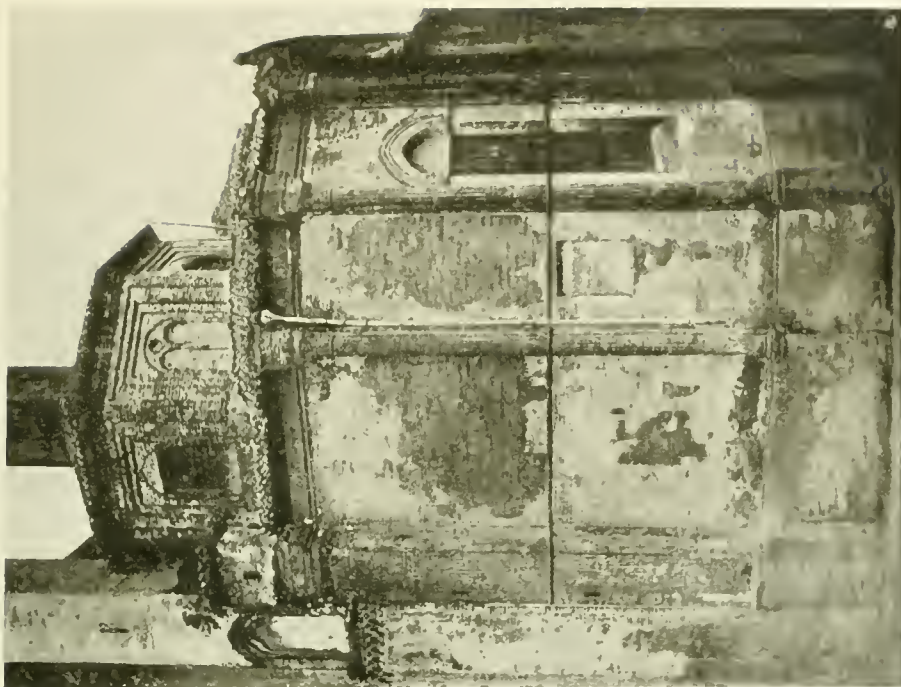



Fig. 404. - Cappella di transizione a fianco della stessa chiesa.

nel coro della chiesa e altri ancora (1). Pochi avanzi di ricche terre cotte del rivestimento esterno della cappella di Sant'Agnese o Santa Caterina nel Museo di Cremona e le colonnine della cupola dell'Oratorio di Cristo, oggi adibite ai pulpiti del Duomo, ricordano da soli le attrattive d'arte del grande tempio dei domenicani così improvvidamente demolito. La città era ricca di belle costruzioni della Rinascenza da' suoi inizi ancor saturi di ricordi dell'arte gotica, fino alla fine, nelle sue più severe forme. Sopratutto un'allegra teoria di terre cotte a trionfi classici maestosamente svolti, a festoni, a palle vegetali, a stemmetti patrizi, a fiori e foglie correva su per gli edifici decorando facciate e cortili. Ancor oggi ridono su molte pareti e nella collezione del Museo queste belle e allegre e vivacissime composizioni decorative di un'arte tutta locale. E nuove bellezze van rivelando di quando in quando i restauri e i ripristini condotti con diligenza: nell'antico palazzo Fodri, nella canonica di S. Abbondio (fig. 406),

Fig. 405. - Fregio apparso recentemente nell'edificio addossato al Duomo di Cremona.

recentemente in un edificio addossato al Duomo, che si ritiene — non sapremmo dire con che fondamento — un'antica biblioteca e che mostrava avanzi di un loggiato dello scorcio del XV secolo, ornato di un superbo fregio a chimere e fogliami e di un cornicione classico (fig. 405) di squisita fattura (2).

(1) Archivio di Stato. Fondo di Religione. Convento dei Domenicani, cit. in EMPORIUM. — E. SIGNORI: *I monumenti cremonesi*: fasc. 3.° *La demolita chiesa di San Domenico*. Milano, 1882.

(2) A Soncino — dove la rocca pittoresca ricorda il dominio degli Sforza — la chiesa di Santa Maria delle Grazie, fondata nel 1492 dai Carmelitani ma finita soltanto nel 1530, afferma le grazie del Rinascimento lombardo. L'interno, vasto, a una sola grande navata, presenta le cappelle entro altrettanti nicchioni laterali come nella chiesa del Monastero Maggiore di Milano, e una bella decorazione di sapore bramantesco nel fregio ricorrente al di sopra degli archi delle cappelle: archi provvisti, negli intradossi delle volte, di una ricca ornamentazione in terra cotta a rose entro i riquadri di puro sapore classico. La chiesa fu poi tutta decorata a fresco da Giulio Campi nel 1530.

A cinque chilometri a nord di Soncino il Comune di Torre Pallavicina vanta la residenza che era stata eretta dal marchese Adalberto Pallavicino, figlio naturale di Galeazzo Pallavicino, consigliere di Gian Galeazzo Sforza. L'antica torre — in origine appartenente a Tristano Sforza, che in quella terra di Soncino si era stabilito — presenta, al di sopra della costruzione quattrocentesca, un sopralzo del tempo di Adalberto, che nel motivo ad archi chiusi intercalati da lesene doriche reggenti una severa trabeazione richiama da vicino la loggia superiore di uno dei chiostri di Sant'Ambrogio. Un'antica elegante passarella congiunge la torre con l'attiguo fabbricato. (L. BELTRAMI. *Soncino, ecc., e la Torre Pallavicina*. Milano, Hoepli, 1898).

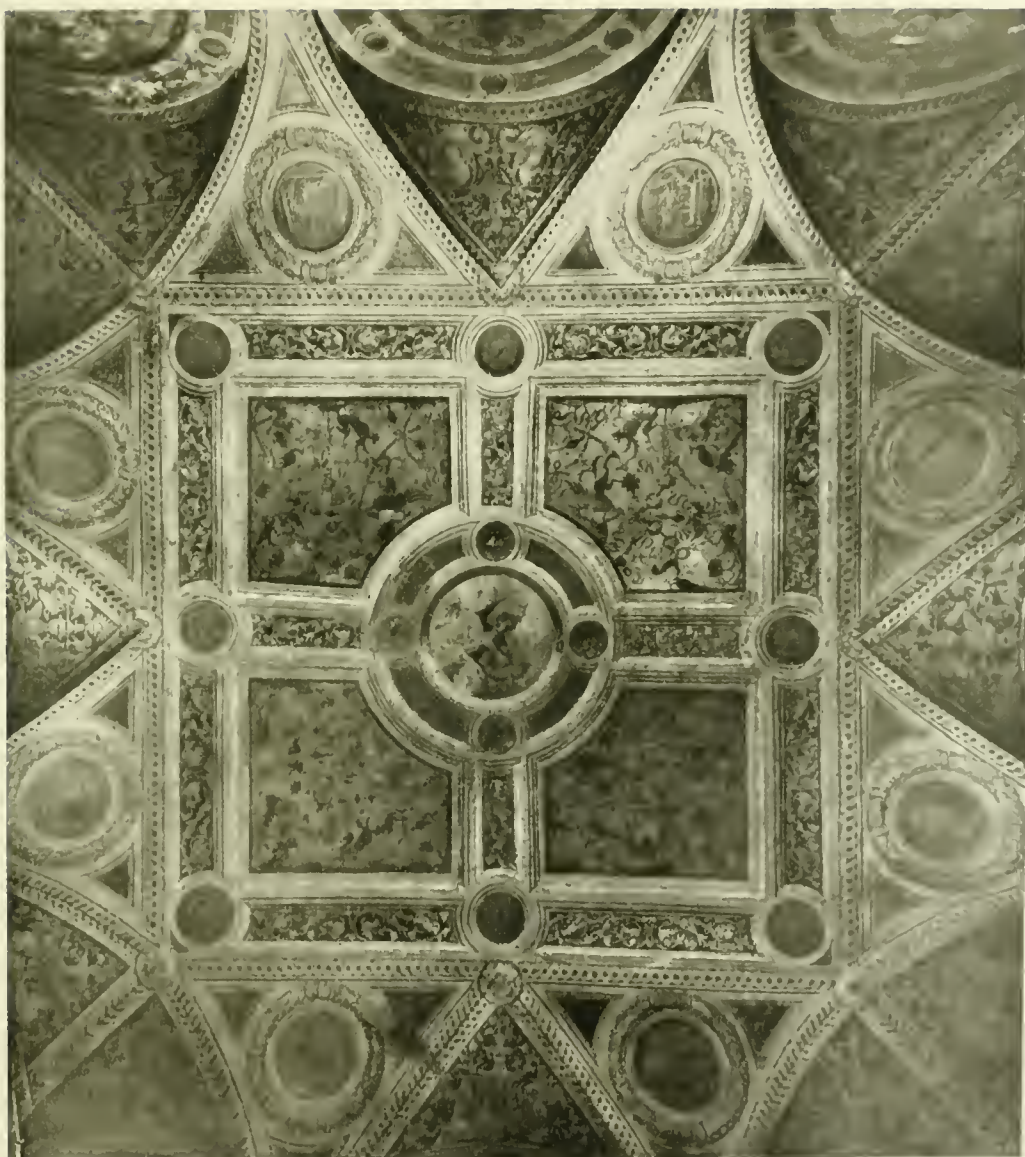



Fig. 406. - Soffitto dipinto nella Canonica di Sant'Abbondio a Cremona.

* * *

Altre città e altri luoghi conservan reminiscenze dello stile di Bramante. Ma si tratta di edifici che presentano affinità troppo alterate da tradizioni locali e da contatti con le tendenze di città vicine perchè si possa esser tentati ad attribuirle, non diremo al maestro, ma a qualche suo diretto e più genuino seguace.

A Crema tuttavia, che vanta il grandioso Santuario costrutto dal Battagio, qualche altro edificio fa pensare all'intervento di costui. Tale il grande arco trionfale che sorge di contro alla cattedrale e che delimita l'antica vasta piazza. Ma se il profilare dell'arco provvisto di leggiadra ghiera ricorda le eleganze bramantesche, le linee superiori delle due facciate e le decorazioni intorno al leone di San Marco si avvicinano al repertorio veneto, a ricordare la dominazione antica non soltanto del governo. D'altronde l'attribuzione a Bramante fatta nel 1670 dallo storico del luogo A. M. Clavello non trova conferma in nuove sistematiche ricerche d'archivio (1) che provano invece che l'arco sorse più tardi e che nel 1525 vi furon posti il leone alato della Repubblica veneta e la fronte divisa da lesene e culminata da un frontone triangolare e un tiburio poligonale con lanterna. Qualche altro edificio mal racconcio oggi, compresi il Vescovado — a logge e a due file di finestre architravate, di sagome bramantesche ma un po' meschine — benchè affine allo stile del Battagio non sembra uscire dal repertorio comune del tardo Rinascimento. Vien fatto di trovare nei dintorni terre cotte ornamentali del repertorio a cui appartengono quelle dei Santuari di Crema e di Castelleone a riprova dell'importanza della città, che fu un centro notevole nell'arte edilizia.

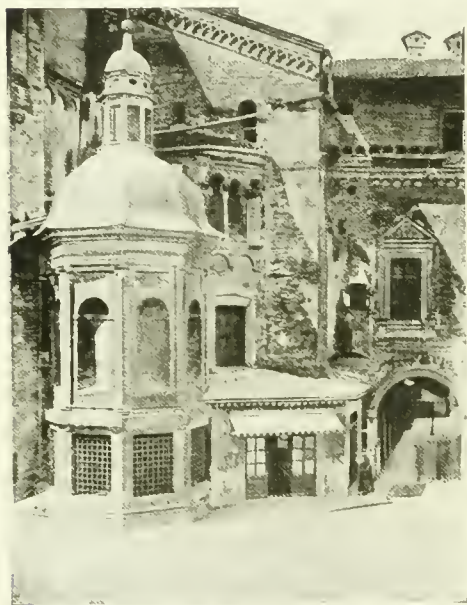



Fig. 407. - Edicoletta bramantesca dietro la cattedrale di Lodi.

A Lodi, oltre qualche edificio civile che sfugge al nostro esame, dietro la Cattedrale un voltone e belle finestre ornate raccomandano la Rinascenza bramantesca. Una leggiadra edicoletta a nicchie e a lesene ioniche angolari, sormontata da cupolino, richiama ancora un motivo che ebbe gran fortuna in Lombardia (fig. 407). Forse fu eretta intorno al 1540 quando vennero eseguiti grandi lavori nel Duomo, specialmente nel coro. Più antico invece — del 1506-1509 — è il rimodernamento della facciata che gli storici locali danno a un Bonadero architetto (2).

(1) Così ci assicura uno studioso del luogo, il sac. Pietro Cazzulani.

(2) D. Lodi. *Biografia dei Vescovi Lodigiani.* Ms. della Bibl. laudense (XXIV A. 345, p. 375). Id. *La chiesa di Lodi.* Ms. ibid. (26, A. 32).

La Madonna detta di Campagna, presso Pallanza, eretta dal 1519 al 1546 (la prima data è nell'abside poligonale, mentre la fronte è del 1527), è una ricca costruzione ispirata dal Santuario di Crema nella bella cupola a logge, ma ancor lombarda nella parte absidale (fig. 408). Su una chiesa preesistente, di cui rimangon tracce nelle colonne verso il presbitero, l'architetto cinquecentesco adattò l'elegante tiburio poligonale. La facciata, pur del Rinascimento, in pietra di Gandoglia, ha forme classiche con finestre ad arco provviste di cornici di marmo d'Angera. Ma rivela incertezze di applicazione qua e là e i pilastretti a lato della porta poggiano in falso.

La chiesa di Santa Maria Nascente a Parabiago (nel secolo XVII ritenuta di Bramante), frazione di Olzate, è a forma ottagonale preceduta da un pronao. La volta ottagonale s'imposta su quattro grandi archi che danno luogo ad altrettanti penacchi molto sviluppati. Anche la cappella maggiore, che esce dal corpo principale della

Fig. 408. - La Madonna « di Campagna » presso Pallanza.

fabbrica, nel fondo, è provvista di volta ottagona: sull'altar maggiore è un modesto polittico cinquecentesco. Ma la chiesa subì vandalismi e rifacimenti anche quando fu adattata recentemente a Lazzaretto; ad ogni modo si rivela opera di secondaria importanza, qualche po' affine alla chiesa di San Magno a Legnano. L'esterno senza attrattive d'arte si presenta tutto in mattoni con un basamento nel corpo centrale di ceppo di Lombardia. A Tirano, in Valtellina, il Santuario della Madonna si vuol iniziato intorno al 1505 a ricordare l'apparizione della Vergine a certo Mario Omodei del luogo, nel 1504. Nel 1528 era condotto a termine, ma si lavorò a ornare il tempio anche nel secolo successivo. Si volle che ne desse il disegno Bramante stesso e il De Pagave sembrò crederlo, trovandovi una grande somiglianza col Santuario della Madonna di San Celso « colla sola differenza che questo ha un doppio coro che lo circonda, laddove quello di Tirano non ne ha che uno solo: i due predetti santuari sono perfettamente uniformi nell'ardire, nella simmetria e nel tutto » (1) (fig. 409). Ma l'attribuzione

(1) CASATI, op. cit.

a Bramante dell'uno e dell'altro tempio ha poco fondamento. Anzi una lapide sul fianco sinistro del tempio di Tirano ci ricorda che l'architetto ne fu Alessandro Scala da Filighera, nel ducato milanese, al quale spetterebber pure le decorazioni del portale (1515), esuberante, a colonne reggenti un fastigio ornato di statue e di bassorilievi (1). La fronte — che offre qualche analogia, nella metà superiore, con quella di

Fig. 409. - Santuario della Madonna di Tirano.

San Maurizio di Milano — è divisa in grandi comparti da lunghe lesene e da tre ordini di fasce e di cornicioni. Ai lati del portale si apron due finestre che arieggian quelle della Certosa di Pavia; sui bracci di croce a grandi corpi quadrangolari s'imposta il dado su cui s'erge il tamburo poligonale a loggette col cupolino di finimento; l'insieme ricorda ancora Santa Maria delle Grazie a Milano. L'abside, a

(1) Monti. *Storia ed Arte nella Provincia e antica diocesi di Como.* 1902 e opp. ivi citt. — Dott. E. Bassi. *La Valtellina.* Guida. Sondrio 1 08.

lunghe lesene fra cui si apron qua e là ampie finestre, richiama tuttavia da vicino quella del Duomo di Como. Il Burckhardt vi notò invece rapporti con la cappella Colleoni nella parte superiore. È dunque il prodotto di un'opera di eclettica assimilazione: abile, pittorica negli effetti, grandiosa nelle masse, ma certamente non impeccabile. Le aggiunte posteriori e le decorazioni del pieno cinquecento accrebbero il vizio d'origine, la poca spontaneità dell'idea direttiva.

***

Senza nessun fondamento furono attribuite a Bramante qualche volta, anche di recente (1), la chiesa e il convento di San Sisto, la chiesa e il convento di San Sepolcro e la chiesa della Madonna di Campagna, tutti a Piacenza. Anche questa volta i documenti scritti son venuti validamente in appoggio alle ragioni critiche per sfatare la bella attribuzione. Recenti scoperte assicurano che nel 1522 i fabbricieri della primitiva chiesetta della « Madonna di Campagna » incaricavano *mastro Alesio Tramelo architecto de Piasenza* di fare il modello del nuovo tempio (2). Il contratto precisa la forma che la chiesa doveva avere, compresa *la lanterna secundo il disegno dato per mastro Alexio.* Nel 1527 un maestro Sebastiano (altre volte detto Sebastiano da Castello milanese), tagliapietre, di Pavia, si obbligava a fornire le colonne necessarie al tiburio, sul disegno dell'architetto piacentino. La fabbrica, dopo sei anni di lavoro, era compiuta. L'antica attribuzione a Bramante aveva trovato credito per la conformazione del tempio: a croce greca con quattro cappellette a cupola agli angoli dell'incrocio delle due navate — come nel modello del Duomo di Pavia — col tamburo poligonale gravante su quattro grandiosi archi retti da piloni dorici. Il tiburio si orna, all'esterno, di una serie di grandi bifore al primo ordine, di una loggia architravata al secondo e di un esile lanternino: all'interno, ad ogni angolo, altrettante lesene reggono otto fasce che dividono in altrettanti spicchi la volta grandiosamente frescata poi dal Pordenone. Le quattro cupole minori sulle cappellette addossate fra l'incrocio delle grandi navate presentano, con maggior semplicità, lo stesso motivo del primo ordine del tiburio (fig. 410). È questa la parte che meglio rivela la derivazione dell'architetto dall'arte dell'urbinate: la planimetria vi ricorda in parte quella del San Magno a Legnano. Ma l'edificio, nella sua parte principale e nell'interno, non può dissimulare l'epoca avanzata a cui appartiene e certa freddezza d'ispirazione. Il Taramello risulta pure — dai documenti piacentini — architetto della chiesa di San Sisto e di quella di San Sepolcro coi relativi chiostri, severi, a logge classiche ma ben lontani dalla finitezza impeccabile di Bramante e de' suoi più diretti seguaci. Ancora v'è un'eco dell'arte del gran maestro in quel profilar largo delle doppie cornici nei pilastri delle due chiese. Il Taramello s'era spinto a Lodi a innalzarvi il convento e la chiesa di Sant'Agnese, oggi demoliti: i committenti avevan voluto che l'edificio fosse *come*

(1) CAROTTI, op. cit. — per quanto dubitativamente — a pag. 191, n. 1, per S. Sisto e S. Sepolcro.

(2) P. ANDREA CORNA. *Storia ed Arte in Santa Maria di Campagna, Piacenza.* (Ist. It. di Arti Grafiche di Bergamo, 1908, ill.). — F. PICCO. *Alessio Taramello architetto da Piacenza* (nell'*Emporium* del gennaio 1910).

quello del monastero di San Sepolcro di Piacenza (1). Ma non ci sentiamo di seguire gli scrittori locali nell'attribuirgli diversi palazzi piacentini, che essi credon costrutti nel principio del cinquecento, e tanto meno il palazzo Scotti, ora collegio Morigi, di che si è parlato a suo tempo, e che mostra un'esuberanza ancor quattrocentesca e una ricchezza nelle sculture, nelle terre cotte, proprie agli artisti della generazione dell'Amadeo, del Battagio, del De Fondutis: esuberanza e decorazioni che il rigido Taramello non presenta sicuramente nelle sue opere documentate.

Fig. 410. - Alessio Taramello. Santa Maria « di Campagna » a Piacenza.

Da Piacenza gli elementi dell'edilizia lombarda che aveva guardato a Bramante come al maggior interprete delle nuove tendenze si infiltrarono nell'Emilia intera. A Parma (in cui son due chiese del più bel Cinquecento, San Giovanni e la Steccata), a Modena, a Reggio Emilia (dove fiorì un'artista di valore, Bartolomeo Spani, architetto e scultore squisito), a Bologna, in luoghi minori e via via nelle Romagne e fin quasi ai confini veneti vien fatto di trovar tracce evidenti di quell'arte pura

(1) A. Corna, op. cit.

e gentile e costruzioni religiose a planimetrie che ricordano il nostro maestro. Ma le infiltrazioni lombarde si fondono con quelle venute più direttamente dalla Toscana, da Mantova, da Padova, o restan sopraffatte dalle tendenze locali, sempre disposte all'esuberanza nella decorazione e al largo uso delle economiche terre cotte. Bologna, dove pur lavorarono numerosi i maestri, e principalmente i *tagliapietre* lombardi (la magnifica facciata della Madonna di Galliera è opera di un Donato da Cernobbio, che vi eseguì un portale con ricordi bramanteschi) mostra evidenti i rapporti con la Toscana e, più spesso, nei piccoli edifici, una sudditanza dell'architettura alle decorazioni in cotto (1). Bramante v'avrebbe ideato lo scalone a rampa del palazzo Pubblico,

Fig. 411. - Chiesa della Pietà a Cannobio (Lago Maggiore).

se crediamo a vecchi storici. Ma nè quell'attribuzione nè altre trovan conferma dalle carte del tempo.

Anche in Piemonte non mancò qualche infiltrazione d'arte bramantesca, per le relazioni continue fra le due regioni. Pur recentemente uno studioso ebbe a notare come le forme nuove, specialmente nella scultura, trasmesse dalla vicina Lombardia, vi venissero accolte volontieri, così che Novara, Vercelli, Casale posson dirsi, nell'arte, piuttosto terre lombarde che piemontesi (2).

A Vercelli il magnifico cortile coperto, a tre ordini di logge, della casa Centori — ora Gaudenzi — ha così fresche eleganze nelle trabeazioni, nei capitelli, in una porta interna, da autorizzare l'elogio entusiastico di chi, facendone oggetto di studio, con-

(1) F. Malaguzzi Valeri. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento.* 1899, ill.

(2) P. Toesca. *Torino* nella serie *Italia Artistica.* Ist. It. d'Arti Grafiche. Bergamo 1911.

cluse ch'esso è uno dei più squisiti esempi « di creazione bramantesca » (fig. 415). La bella novità della copertura del cortile (ad archi aperti nel terzo ordine su cui si imposta, con un sistema di volte, il tetto) rivela un artista di risorse geniali quanto elegantissimo decoratore. Una bella policromia — fra cui ricorre il centauro allusivo al nome degli antichi proprietari — completò poco dopo, nell'inizio del Cinquecento, l'opera dell'architetto. Forse vi lavorarono gli scultori del Duomo di Milano Girolamo

Fig. 412. - Arte dei Rodari (?). Chiesa dell'Assunta a Morbegno.

Lattuada e Andrea Amiconi ai quali la Fabbrica concedeva licenza, il 6 aprile 1495, di andare a lavorare a Vercelli? (1)

Persino a Riva di Trento un edificio sacro — la chiesa della Inviolata — palesa un salutare influsso dell'arte bramantesca nella purezza delle linee esteriori, nella forma del tiburio, massiccio, con grandi finestre architravate su ogni lato e, all'interno oggi sovraccarico di decorazioni barocche, nei nicchioni divisi da lesene spezzate sulle

(1) *Annali del Duomo*. 6 aprile 1495.

quali, mediante un corpo sopraelevato, s' incurva la volta a spicchi. A Salò la porta centrale del Duomo è ancora una replica di quella della Certosa di Pavia. In tal caso vien naturale sospettare che quel « certo Gobbo da Milano » che con Pietro da Salò, a quanto scrive una guida del luogo (1) ne fu autore, fosse precisamente Cristoforo Solari detto il Gobbo.

Se si volesser ricordare le più modeste, ma forse più genuine tracce del benefico influsso bramantesco sui laghi e nelle campagne lombarde, più non si finirebbe. In Brianza, in Val Seriana, in Val Brembana, in Valtellina e su su fino all' Ossola spuntan qua e là, fra il verde intenso dei boschi, fra i dirupi e le case appollaiate sui monti, eleganti accenni a quella dolce rinascenza lombarda (2): piccoli frammenti ornati, leggiadre ghiere di porte e di finestre, pure incorniciature. Perchè il vanto di ispirarsi alle opere del maestro urbinate fu sempre grande in Lombardia, più che non si sospetti. Un'antica, radicata tradizione attribuiva a Bramante stesso le più disparate costruzioni nostre ha origini da quel desiderio

Fig. 413. - Rodari (?). Pronao della chiesa di Sant'Antonio a Morbegno ispirata all'arcone di Abbiategrasso.

(1) G. Solitro. *Il lago di Garda* (nell' *Italia artistica*. Ist. It. Arti Grafiche di Bergamo).

(2) A Cannobio, sul Lago Maggiore, la Chiesa della Pietà mostra ancora un esempio del ripetuto tiburio a logge — aperte questa volta con certo fare ingenuo, a mo' di trafori — sull' incrocio delle due navate (fig. 411). Il Pungileoni l' attribuì addirittura a Bramante.

A Morbegno l' antica chiesa di Sant'Antonio vanta un pronao — dinnanzi a una bella porta scolpita dalla scuola del Rodari — ad arcone, che serba una lontana reminiscenza di quello di Abbiategrasso (fig. 413). La chiesa dell'Assunta o di San Lorenzo, a cui fu sovrapposto poi un ricco tiburio poligonale, con una gran loggia chiusa fra due file di tondi e un esile lanternino, ripete ancora il solito motivo che abbiamo già visto ripetuto con favore in Lombardia (fig. 412). La chiesa era stata incominciata nel 1418, ricostrutta più tardi e riconsacrata nel 1506, finita sullo scorcio del secolo XVI. La fronte, nella sua parte più caratteristica, con la elegante porta scolpita in pietra di Saltrio, col rosone e le due finestre, spetta a Tommaso Rodari (1517). — Monti. *Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como*. Como, 1902. — E. Bassi. *La Valtellina*. Sondrio, 1907-1908.

A Breno la chiesa di Sant'Antonio, oltre che per interessanti affreschi di Pietro Giovanni da Cemmo e del Romanino, richiama la rinascenza dell' arte nel portale ricchissimo a lesene su cui s' imposta l'architrave classico a reggere la lunetta; e il tempietto dedicato a Maria Vergine ha una piccola cappella — nel lato a sera — con una loggetta architravata della Rinascenza di forme pure e che rappresenta una piacevole novità in quei luoghi; e ancora uno squisito pronao ha la chiesa di San Valentino, con belle colonne in arenaria rossa di Gorzone, di puro sapore bramantesco. A Erbanno, pure in Valcamonica, l'antica casa Ballandini mostra belle tracce dell' arte edilizia del Rinascimento, in due porte architravate, pure, eleganti, e in un bel loggiato.

A Gromo la chiesa ha una porticella laterale in ardesia, di puro sapore bramantesco con le sue lesene incorniciate e un tondo decorativo a metà, come nella porta alla sagrestia di Santa Maria

di ogni terra, di ogni santuario, di voler legati i propri ricordi edilizi a quel gran nome. Ancora sullo scorcio del settecento v'erano scrittori che s'industriavano ad attribuire al maestro edifici eseguiti mezzo secolo e perfino un secolo più tardi di lui: come la chiesa di Bertonico nel lodigiano, che una lapide disse eretta da G. B. Lonate da Birago *architector* e che le date voglion costrutta nel 1572 e

---

delle Grazie. Gorlago presenta invece una squisita doppia loggia, nella casa Guarneri, con forme e capitelli che mostrano nell'ignoto architetto una lodevole ispirazione a quelli delle Grazie e di altri edifici milanesi del tempo.

La Valtellina, attraverso l'esempio dei Rodari, ripetè per lungo tempo le ricche forme della Rinascenza lombarda. Così a Ponte, nella Madonna di Campagna (grandiosa di linee, consacrata

Fig. 414. - Capitello
nel cortile del palazzo Centori a Vercelli.

nel 1539 dal vescovo Feliciano Niguarda), è ripetuto il tiburio bramantesco e nel portale provvisto di pronao sono alcuni dei puri motivi del caposcuola (fig. 416); vi lavorò forse il Rodari come nella parrocchiale di San Maurizio; a Sondrio una vecchia casa ha ancora una porta a pilastri di tipo bramantesco con lesene ornate di tondi; a Teglio la casa Besta è un bell'esempio di costruzione signorile privata del primo Cinquecento, con miscele di reminiscenze bramantesche e di poco felici innovazioni paesane; a Mazzo è ancora, nella parrocchiale, un ricco portale, di Jacopo Rodari da Maroggia, del 1508; a Chiavenna, in San Lorenzo, un porticato a colonne, che nell'alto basamento, nel pulvino sormontato da un plinto larghissimo, nelle arcate eleganti par rappresentare una tarda derivazione bramantesca.

Il Canton Ticino appartenne — nel Rinascimento — al Ducato di Milano non solo politicamente. Quasi tutte le manifestazioni artistiche, specialmente edilizie, vi seguiron con tenacia le tradizioni lombarde. Fra gli edifici civili tiene il primo posto il Castello di Locarno, signoria dei Rusca: ma gli accenni allo stile nuovo vi son sopraffatti dai motivi ancor gotici. Ma a Locarno stesso, a Lugano, a Morcote, a Muralto e altrove son richiami palesi dell'arte nuova, benchè non precisamente di quella che qui ci interessa.

Fig. 415. - Cortile coperto del palazzo Centori ora Gaudenzi a Vercelli.

nel 1579; come la chiesa di « Santa Croce della Riva di Lugano, che si crede di Bramante » — a dir del De Pagave — (1); come ancora la chiesa di Santa Maria di Carugate. A Milano stesso più di una chiesa distrutta si voleva, da vecchi storici superficiali, fabbricata su disegni di Bramante: fra le altre quella di Santa Liberata, presso San Giovanni sul Muro, ch' era data all' architetto stesso perchè affine a San Satiro.

Se la fama del grande architetto d'Urbino rimase sempre viva in Lombardia, la conoscenza del suo stile e persino delle notizie fondamentali della sua vita, per lo contrario, si affievolirono e si confusero al punto che — per esempio — un indotto

Fig 416. - Chiesa della Madonna a Ponte in Valtellina.

quanto presuntuoso proprietario di un disegno per un macchinoso tabernacolo, da noi rintracciato, scrisse, accanto alla data 1526, per due volte, *Bramantus fecit!* (2).

(1) Biblioteca Melziana, ora dei marchesi Soragna di Milano. *Documenti sull'arte, sugli artisti lombardi.* Busta 4. *Bramante.* Contiene numerosi manoscritti del De Pagave, che vi ricorda, con la solita attribuzione a Bramante, fra molte cose note, edifici di Bertonico, di Lugano, di Carugate, di Parabiago, di Santa Liberata di Milano.

(2) Nell'Archivio del convento dei Barnabiti di Milano. *Cartella Grande.* II. *Disegni diversi.* Le notizie sul conto dell'artista s'eran così confuse anche pochi decenni dopo la sua partenza da Milano, che il Casio (*Cronica di Epitaffii*.... Bologna 1518) scriveva:

L'architetto Bramante in Milan nacque
Servì la patria insin che visse il Moro
Con Giulio in Roma accrebbe fama ed oro
Lasciò qui il vel, in ciel l'alma rinacque.

E lo Scanelli (*Microcosmo della pittura XI,* cap. XIX): « Di Bramante è in Milano.... sua patria, l'opera della chiesa di San Satiro ed altre simili sono di Bramante disegnate ».

*
* *

L'edilizia lombarda e i caratteri dello stile di Bramante.

Lo spettacolo che la Lombardia offre nel Rinascimento, dominante nella signoria il Moro, nell'arte edilizia Bramante, è dunque dei più interessanti. Un fervore di vita nuova agita le menti: uno slancio verso una bellezza non mai raggiunta nelle case e nei templi — che di quel fervore son la più concreta manifestazione da noi — trasforma le città. E poichè il fervore è spontaneo ed è sentito da tutti, dal principe al popolo, il risultato è magnifico.

È a constatare come la natura stessa della gente lombarda — sempre disposta a un sano utilitarismo, ragion principale della floridezza della regione — inducesse a raccogliere su questo ramo d'arte l'attività e le forme pratiche d'incoraggiamento che a Firenze, a Venezia, a Roma andavan distribuite a tutte le manifestazioni artistiche.

Le stesse leggi e la consuetudine parevan fatte per spingere i cittadini a quel rinnovamento edilizio e igienico insieme: le antiche viuzze strette si vennero allargando; nuove case, pulite, eleganti della borghesia, palazzi dai bei cortili a logge, ricchi di terre cotte e di marmi andaron sorgendo dovunque. L'esempio del principe e le sue disposizioni incitarono i cittadini a imitarlo. S'incominciò con l'abbattere i vecchi portici di che la città nel primo medioevo abbondava, tanto che, per esempio, nel 1288, a ricordo di Bonvisin de la Riva ve n'erano già sessanta. Nonostante le demolizioni, in pieno quattrocento abbondavano ancora *lobbie* e *baltresche* che deturpavano la città e su quelle le gride e le commissioni ducali edilizie infierivano di preferenza; dopo l'ordine del 12 marzo 1493 incitante a togliere quegli inestetici avanzi medioevali le demolizioni si fecero anche più frequenti (1). Nel secolo XV l'ufficio edilizio funzionava a Milano con fortuna e con sano senso d'arte, così che in numerosi casi gli ingegneri ducali fecer prevalere, su ogni altra considerazione, il criterio estetico, perfino nei lavori delle mura della città e negli edifici che v'erano addossati (2).

Il movimento in favor dell'edilizia sembrò maggiore nei luoghi non esposti al pubblico, nei conventi e nelle chiese, che si vennero rinnovando e si ornarono di cappelle, di altari e di arredi magnifici; nell'ultimo ventennio di quel secolo i lasciti testamentari per far erigere cappelle e per ornarle di affreschi e di cose belle eran già numerosissimi (3).

Non possiam che accennare, di sfuggita — perchè la materia nostra abbonda e l'argomento non può rientrare nell'oggetto dei nostri studi presenti — alla magnifica corona di castelli, di rocche, di fortilizi, di torri di guardia e di segnalazioni disseminati lungo tutto il ducato: fortissimo baluardo di difesa eretto dalla sapienza dei costruttori lombardi, anche al tempo del Moro e di cui rimangon tuttora

(1) P. Ghinzoni. *Di alcuni antichi coperti in Milano* (in *Arch. St. Lomb.* 1892, pag. 126 e seg.).

(2) *Arch. St. Lomb.* 1900, pag. 401.

(3) E. M. *Testamenti milanesi del 1400 con lasciti artistici* (in *Arch. St. Lomb.* 1907, pag. 256 e seg.).

numerosi e piacevoli avanzi (1). Così che Gio. Pietro Cagnola, castellano del Moro e cronista, poteva scrivere che Lodovico « segnore prudentissimo e de perspicace e divo ingiegno in antivedere e conoscere le future cose, parendogli Italia alquanto tumul-

(1) Da Domodossola a Ventimiglia i castelli di difesa — grigie vedette avanzate alla tutela del Ducato — le rocche di tranquilla abitazione e di caccia, di ritrovo estivo, i castellucci minori, sedi di un capitano e di pochi militi, le torri di guardia sparse con metodo per servir di segnalazioni lungo le vie strategiche, sono ancora in buon numero. Se n'è parlato, in parte, nell'ultimo capitolo del precedente volume. Ma i vandalismi, gli usi a cui son destinati, l'incuria di proprietari e delle stesse autorità tutorie, su cui preferiam stendere un velo pietoso, han decimato il magnifico patrimonio d'architettura militare che la Lombardia, più di ogni altra regione d'Italia, vantava. A dare una pallida idea dell'antica potenza richiamiamo qui un semplice elenco dei castelli (con qualche data e qualche notizia più vicina al periodo di che ci occupiamo) dei quali si conservan notizie, elenchi di artiglierie che vi furon collocate dai duchi e disegni, nella preziosa serie *Piazze Forti*, della Sezione Storica presso il nostro Archivio di Stato:

Alessandria (del 1454 ordini di Francesco Sforza al castellano, nella fine del secolo XV riparazioni, elenchi di artiglierie, di armati), Arazo (*in bellissimo passo forte et molto importante*), Bajedo, Bassignana (riparato nel 1473), Belforte, Bellinzona (sulla magnifica serie di castelli bellinzonesi scrissero il Rahn, il Motta e altri, ma quelli attendono ancora un'illustrazione tecnica esauriente), Belvedere, Binasco (Cfr. Vol. I, Cap. IV), Bordolano (notizie di lavori nel 1480), Borgonuovo, Borgo San Donnino (lavori nel 1473), Brescello (lavori nel 1471), Brignano, Briona nel novarese, Brivio, Cà de' Corti, Canneto sull'Oglio (v'è una pianta a penna del XVII secolo del castello e dei dintorni), Caravaggio, Casalmaggiore (lavori nel 1496), Cassano (riparazioni nel 1470, ecc.), Cassina (l'Angelucci ne ricordò le artiglierie), Castellarquato (notizie del 1466 e di munizioni da guerra), Castelleone, Castellazzo di Castelletto, Castel Guelfo, Chiavenna (riparazioni nel 1485), Como (riparazioni nel 1510), Costamediana, Cotignola, Crema, Cremona (molti lavori eseguiti alla rocca e alle porte della città per tutto il secolo XV), Domodossola (lavori eseguitivi, fortificazioni, disposizioni al castellano dal tempo di Francesco Sforza in avanti), Esio, Fiaccona, Firenzuola (nel 1451 munita di artiglierie), Fontaneto (1499), Galliate (Cfr. Vol. I, Cap. IV), Genova, Guardasone, Lecco (nel 1486 vi si costrusse una nuova rocca col contributo degli abitanti; al *ponte di Lecco* lavorò, fra gli altri, Bartolomeo Gadio da Cremona), Lerici, Lodi (1450 e seg.), Mattarello (Domodossola, 1491); Melegnano (nel 1473 Pietro da Lonate vi fece grandi riparazioni), Mesocco (ne scrissero a lungo il Rahn, il Motta e altri scrittori ticinesi), Montavano, Montebaro (vi si lavorava nel 1451), Montolio (nel 1474, 1476 m.ro Bartolomeo da Comazo lo stava ricostruendo in parte), Mortara (nel 1498 si stava ricostruendo), Novara (nel 1454, nel 1471, nel 1473 molti architetti — i Solari, Danesio Maineri fra gli altri — l'andavan fortificando, nel 1490, ecc.), Novi, Oneglia, Ovada, Pandino (Cfr. Vol. I, Cap. IV), Parma (nel 1471 Bartolomeo da Lodi, il Maineri v'avevan *cominciata* la cittadella e la fortezza: il 9 maggio s'era posta la prima pietra con gran suoni di campane, di trombe *et cum gran triumphi;* negli anni successivi e specialmente nel 1480 — in cui si edificò una rocchetta sul fiume Parma, verso la città — vi si lavorò molto. Si conserva, ivi, un disegno della regione del secolo XV), Pavia (vi son numerosissime notizie Cfr. anche Vol. I, Cap. IV), Pellegrino, Pieve di Teco, Pizzighettone (vi son notizie del 1455 — maestro Aguzio vi dirigeva i lavori — del 1458 e seguenti e del 1497: rigurgitava di armi e di armati), Planaro, Polesine, Pontremoli, Pisnengo novarese, Portofino (nel 1465 vi si lavorava), Portovenere, Casalmaggiore, Roccatagliata, Sant'Angelo (v'è anche una pianta del secolo XVI), San Colombano al Lambro (vi lavorò anche l'Amadeo a riparar torri e mura. Cfr. MALAGUZZI VALERI. *San Colombano al Lambro e le sue opere d'arte* in *Repertorium für Kunstw.*, XXXII), Santa Maria in Ripa, San Martino in Piemonte, Savona (elenchi delle galee ducali nel 1476 e delle munizioni), Sartirana, Solignano, Soncino, Soragna, Soresina, Spezia (varie notizie sulle sue fortificazioni del secolo XV), Stella, Stradella, Tagliolo (1496), Tanaro, Tirano (1494), Tizano, Torriglia, Tortona (nel 1498 vi si faceva *el novo castello*, ecc.), Trezzo (abbondanti notizie dal 1455 in avanti sui lavori fattivi in più epoche, sugli armamenti suoi, su gli alloggi militari, su gli ordini al capitano specialmente dell'ultimo ventennio del XV secolo), Valenza, Valmozzola, Val Ferrera, Ventimiglia (1461, ecc.; nel 1470 fu riparata di nuovo) Villanova novarese (nel 1474 lavori di ricostruzione), Voghera.

Il ricco, ben conservato e pittoresco castello di Soncino, costrutto dagli Sforza con caratteri prevalentemente militari perchè avesse a offrire valida difesa a quella terra, è il più caratteristico fra

tuare per il grande sbravazamento che facevano Francesi, preparandose a nova venuta in Italia, e perchè male si ponno Taliani de essi Francesi fidare, fece fortificare Novara, Terdona, Alexandria » e altre rocche (1).

Tutti si interessavano ai quesiti edilizi, e non solo intorno ai maggiori focolari d'arte quali il Duomo, il Castello, la Certosa pavese: gentiluomini e persone colte ne parlavano con competenza, ne scrivevan con amore e con fede nei loro carteggi. Si ricorreva a Vitruvio e lo si citava di frequente. Persino un ecclesiastico, Giacomo Gherardi, nunzio del papa alla corte di Lodovico il Moro, allo spettacolo di quel fer-

Fig. 417. - Interno della chiesa di San Lorenzo a Milano.

vore nuovo a Milano sentiva il bisogno di scrivere, nel 1489, a un amico, il canonico Stefano Dulcino, per pregarlo d'inviargli l'opera di Vitruvio Polione, per studiarla (2). E qui il famoso antico trattato sull'architettura troverà, poco dopo, nel Cesariano allievo di Bramante, il più curioso, entusiastico commento scritto e figurato che se ne conosca. La fama che Vitruvio vantò nel Rinascimento fu ben rilevata dal Burger (3).

quanti ce ne rimangono. Dopo i diligenti metodici restauri compiutivi dall'architetto Emilio Gussalli dell'Ufficio dei Monumenti e che vorremmo citare a esempio in tanta mania ricostruttiva e decorativa di antichi castelli che ne rimangon svisati e peggio, il castello di Soncino, col suo sistema di ponti, di torri merlate, di mura di difesa, di ambienti interni ben distribuiti, è fra i più notevoli monumenti d'architettura militare del Rinascimento da noi.

(1) Ed. del Cantù in *Arch. St. It.*, 1842, III.

(2) Dott. E. Carusi. *Dispacci e lettere di Giacomo Gherardi* Roma. Tip. Vaticana. 1909.

(3) Fritz Burger. *Vitruv und die Renaissance* (in *Repertorium für Kunstw.* 1909, 3).

Se il testo vitruviano divenne legge per i dotti architetti e finì più tardi con l'irrigidire le norme edilizie e smorzare gli slanci della fantasia, in pieno quattrocento Bramante ebbe il merito di non rendersene schiavo e, in Lombardia, concesse ai gusti della regione che lo ospitava quel tanto ch'era sufficiente per farle accettare le sue tendenze innovatrici. Dotti e teorici guardavan già allo scrittore classico dell'arte architettonica come a un maestro infallibile, ma s'acconciavano volontieri alle genialissime libertà dei costruttori, alle leggiadre decorazioni che ornavano le facciate delle case di lunghe teorie di chimere e di tritoni e trasformavan le porte in archi trionfali.

Lodovico il Moro dava una tale importanza ad ogni quesito edilizio che per ogni grande costruzione nominava commissioni, presenziava le sedute dei tecnici, imponeva l'architetto di valore senza preoccuparsi che fosse o no lombardo. Per un semplice lavoro di riattamento — che dovette esser grandioso tuttavia — del palazzo ch'egli aveva regalato alla bella Gallerani, non gli bastò l'opera di un solo ingegnere e ne fece venir parecchi (1).

Così che non fa meraviglia che a Milano e in tutto il Ducato gli architetti fosser numerosi e oppressi dalle più varie commissioni. Una ricca serie di carte arrivate fino a noi — carteggi ducali, relazioni, note di artisti — sta a provare quel rinnovamento edilizio che meritò a Lodovico il vanto di poter dire d'aver trovata la città di mattoni e averla lasciata di marmo (2). Uno studioso dell'arte nostra potè esclamare: i libri e gli edifici, ecco le passioni del Rinascimento (3)! Noi potremmo precisare: gli edifici, sopratutto gli edifici, ecco la passione della Rinascenza lombarda.

---

(1) *Il terzo giorno de pasqua* — scriveva il 7 aprile 1491 Gian Giacomo Trotti al duca di Ferrara — *me menette cum lui ala casa che fo del conte Pietro dal Vermo dove il fece venire alchuni inzegneri per recunzarla et redurla per la Cecilia sua femina perchè la gli vada a stare facto che l'habia figlioli, la qual fa venire a Milano cum intentione de non se la menare più dredo et andarla deponendo secondo chel me dice essere suo totale pensero, si sic erit. Ma sia come se voglia tra la casa, il mobile, zoglie et dinari l'harà la valuta de più de XXV m. ducati d'oro.* (Arch. di Stato di Modena. Cancelleria Ducale, Carteggio degli Ambasciatori ed Agenti Estensi in Milano, Busta 6ª).

(2) La serie *Autografi-Architetti*, presso l'Archivio di Stato di Milano, oltre numerosi documenti riferentisi agli architetti di cui s'è parlato diffusamente e che si posson annoverare fra i seguaci di Bramante, contiene carte del tempo che riguardano specialmente i seguenti, per limitarci all'ultimo trentennio del XV secolo:

Alberto da Carrara, il noto architetto ch'ebbe a progettare, fra l'altra, la fronte nuova del Duomo di Cremona — Algiro Cristoforo (1491) — Andrea da Sestri (1496) — Antonio da Castello (1479-1492) — Antonio da Premenugo (1479 e seg.) — Aristotile Fieravanti, ben noto — Balaroto Mafeo, che lavorò ai castelli sforzeschi — Bertola — Cervieri Pietro, addetto specialmente a lavori d'acque, sullo scorcio del secolo, in quel di Pizzighettone — Da Comerio Giuliano (1493) — Cristoforo da Gandino, architetto militare nell'ultimo decennio — Cristoforo da Inzago (1478) — Gavazzi Serafino, ingegnere militare — Giovanni da Bellinzona, ingegnere militare — Maineri Danesio, ricordato di frequente quale architetto militare nell'ultimo ventennio — Da Lonate Antonio (1479 e seg.) — Da Lonate Pietro (1479 e seg.); altri mazzi di carte vi ricordano altri ingegneri militari, e specialmente Bartolomeo Gadio, il nome del quale è legato alla storia di quasi tutti i castelli di Lombardia, e i Solari. E non ricordiamo le nomine numerosissime degli architetti del Comune (anche presso l'Archivio Storico Civico) e i maestri minori.

(3) A. Springer. *Manuale di storia dell'arte*. III. *Il Rinascimento in Italia:* trad. di C. Ricci. Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1909. Lo Springer tuttavia — che fa iniziare l'attività di Bramante a Milano nel 1472 (!) — non sembrò aver intuita l'essenza dell'arte di Bramante se potè scrivere, fra l'altro, che le sue opere in Lombardia « non rivelano forme assolutamente nuove e caratteristiche. »

Ma sicuramente non sarebber bastati la signorilità del principe e il buon volere di tutto un popolo a far di Milano, prima di Roma, il centro edilizio più importante, se ne eccettui Firenze, dell'arte del Rinascimento in Italia. L'esempio delle città lombarde che men risentirono il freno dell'arte del maestro urbinate può darci un'idea degli eccessi a cui la gran città sarebbe arrivata, lasciata in balìa de' suoi gusti e degli artisti del luogo.

Bramante, architetto pittore, maestro degli effetti di chiaroscuri derivanti da ben composte combinazioni di piani e di linee, era l'artista che occorreva per tale ambiente. Per merito suo — credette il Müntz — nell'architettura lo scettro sfugge

Fig 418. - Interno bramantesco in un affresco di una cappella del sec. XV in San Pietro in Gessate.

ai fiorentini e vien raccolto, in Lombardia, dal maestro dalla « imponente personalità ». L'antica architettura lombarda, la magnificenza del Duomo di Milano e delle dimore ducali, l'originalità della chiesa di San Lorenzo a cupola centrale e col suo deambulatorio (fig. 417), gli aprono nuove vie, gli rivelan nuove combinazioni geniali. Mentre i fiorentini prediligevano le masse imponenti negli edifici e la continuità delle linee, i lombardi, al contrario, le spezzavano e suddividevano in molteplici pittoriche combinazioni. Bramante non poteva opporsi troppo radicalmente ai loro gusti e, fin dove la dignità dell'arte sua glie lo concesse, li secondò: lo stile nuovo ch'egli veramente adattò in Lombardia fu così pieno di eleganze che lo scrittore francese, non senza ragione, poteva chiedersi se le opere di Bramante a Roma, certamente più grandiose, possano dirsi altrettanto animate. L'artista concesse dunque alle radicate tradizioni

lombarde e alla tendenza nostra verso tutte le manifestazioni esteriori della ricchezza quanto la sua natura eletta d'artista poteva concedere: così si spiegano quei capolavori d'arte squisita e tuttavia esuberantemente rivestita di ornamenti che son la chiesa di Santa Maria di San Satiro, il tiburio e le absidi delle Grazie, opere piene di un vivace movimento che i maestri toscani cresciuti alla scuola di Brunellesco non raggiunsero. Egli tuttavia si ribellò alle esagerate tendenze dei decoratori lombardi quando fu il caso: e pensiamo alla interrotta fronte di Santa Maria di San Satiro iniziata dall'Amadeo. Innalzò severe, composte costruzioni, miracoli di armonia e di misuratissima eleganza contro la volontà dei committenti; e ricordiamo la Canonica di Sant'Ambrogio, così voluta e imposta dall'artista e dal Duca.

Per questo non par esatto quanto fu affermato in questi giorni: che Bramante, pur essendo il più grande architetto del Rinascimento, non abbia lasciato alcuna opera completamente rappresentativa del suo genio, e che quanto egli costrusse in Lombardia appartenga ancora allo spirito dell'arte quattrocentesca (1). La grandiosa scioltezza della Canonica di Sant'Ambrogio, del Duomo di Pavia, di Abbiategrasso — magnifici monumenti di un carattere già cinquecentesco — prova bene il contrario. L'antica architettura lombarda lo ispirò alle maggiori cose: il fondamento ch'egli aveva dato al suo stile sull'esempio di Luciano di Vrana gli permise di imprimere a quell'ispirazione lo slancio necessario a innalzare i suoi capolavori lombardi: capolavori ricchi di belle qualità che possono riassumersi in unità di concetto, chiarezza d'idee, eleganza misurata di decorazioni. E quando si pensi che precisamente queste qualità in Lombardia — dopo le meraviglie del secolo precedente e i severi tentativi del periodo di transizione — eran venute a mancare, così che la Rinascenza s'era affermata piuttosto nella sua esteriorità che nell'essenza sua vera e una foga trasmodante per la decorazione faceva già passare in seconda linea le esigenze dell'architettura, l'opera di Bramante in tale ambiente appare anche più meravigliosa. E dei difetti che tuttavia a quest'opera vien fatto di osservare, buona parte di responsabilità è sicuramente ad attribuirsi al riluttante spirito lombardo contro il quale l'architetto dovette combattere e con cui qualche volta dovette transigere.

« Il tempietto di Bramante sul Gianicolo, nel chiostro contiguo alla chiesa di San Pietro in Montorio, non è solo una bell'opera del grande architetto, ma può dirsi una colonna miliare che, dividendo due epoche, separando l'arte del Quattrocento da quella del Cinquecento, inizia una grande rivoluzione nella storia dell'architettura » (2). La spiegazione del miracolo d'arte è offerta dal Vasari che ci assicura come Bramante, a pena arrivato a Roma « solitario e cogitativo se ne andava, e fra non molto spazio di tempo, misurò quanti edifizi erano in quella città, e fuori per la campagna. » L'impressione che l'antichità produsse in quella mente feconda d'idee, eclettica per eccellenza fu diversa — lo notò bene il Gnoli — da quella piuttosto superficiale prodotta sui precedenti architetti. Questi ne colsero piuttosto l'esteriorità a fine decorativo: l'effetto architettonico non era molto ricercato nei nuovi edifici per i quali

(1) D. GNOLI. *Bramante in Roma* (in *Rivista d'Italia*, 15 aprile 1898).

(2) MARCEL REYMOND. *Bramante et l'Architecture Italienne au XVI Siècle* (nella serie *Les Grands Artistes*. Paris, Laurens). All'opera di Bramante in Lombardia son dedicate poche pagine sintetiche di carattere critico che non si posson accogliere senza riserve. Così non sapremmo sottoscrivere alle asserzioni dell'entusiasta illustratore dell'architettura italiana del Rinascimento che Bramante, in San Satiro, « dit le dernier mot de l'élégance florentine du XV siècle, » che l'arte sua « sur certains points, rappelle les principes gothiques, » ecc.

l'architetto, secondo le forme tradizionali, tirava su i muri lasciando agli scultori la piacevole fatica di decorarli leggiadramente. Bramante, arrivato a Roma, messa da parte quella preoccupazione di gentilezza, di gaiezza esteriore che, pur unite alla scienza precisa degli spazi, avevan così bene caratterizzato l'arte sua lombarda, domanda l'effetto in modo naturale alla struttura dell'edificio, alla sua forza, alla sua libera ispirazione all'antico. A Milano l'artista « usava liberamente gli elementi dell'architettura antica, componendoli in nuove strutture coi diversi elementi di varie età, contrapponendo alla purezza del nuovo stile fiorentino, dalle grandi linee, dalle nudità severe, la libera festività di un'arte piena di movimento, ricca d'invenzione, attraente per combinazioni pittoriche, lussureggiante di decorazione, elegante di profili, e dove la molteplicità e varietà dei particolari era, da un senso squisito d'armonia, legata in unità leggera e grandiosa » (1). A Roma non più. E fu saggia cosa perchè ogni ambiente artistico in Italia vantò sempre le proprie tradizioni. Una tal varietà è la caratteristica più attraente dell'arte italiana.

Fig. 419. - Rovescio della medaglia in onore di Bramante con la veduta di San Pietro.

Ma, conviene ben dirlo, l'artista non avrebbe potuto sviluppare l'attività sua magnifica per così lungo tempo, in un periodo di febbrile e non sempre composto desiderio di novità come quello, senza il continuo e fermo e convinto appoggio di Lodovico il Moro. A tutti i capolavori del maestro urbinate in Lombardia è legato il nome del principe dalla munificenza inesauribile, dalle vedute larghe e precise. Certamente perchè la natura del fecondo architetto, così diversa da quella di Leonardo da Vinci, incontrò subito il favore di Lodovico: l'artista equilibrato, pratico, malleabile, non sognatore come il grande fiorentino, nè prevalentemente teorico, s'acconciava meravigliosamente alle stesse tendenze pratiche del committente. Ma d'altra parte il Moro lo assecondò in ogni occasione: per lui, e forse dietro suo consiglio, trasformò radicalmente e condusse a termine la fabbrica di Santa Maria presso San Satiro e in gran parte quella audacissima delle Grazie; a lui affidò la trasformazione del castello di Vigevano; lui impose ai Canonici renitenti di Sant'Ambrogio e andò di persona sul luogo *et ordinò in presentia del Capitolo che magistro Bramante designasse et inziniasse questa Canonica come pareva a lui e lui fece lo dessegnio*; e s'interessò da vicino alla fabbrica del Monastero, rivedendo i conti, mandando i progetti al fratello cardinale — altra bella figura di mecenate e di signore — e fino alla

(1) Gnoli, loc. cit.

vigilia della sua caduta ebbe a' suoi stipendi l'architetto e lo protesse e lo favorì. La fine della signoria di Lodovico il Moro impedì le nuove meraviglie d'arte edilizia che qui Bramante — meglio forse che a Roma dove lo spettacolo pauroso dell'antichità raffinò ma contenne più d'una volta i suoi slanci — avrebbe creato nella maturità sua. La nostra tristezza è grande dinanzi alle meraviglie edilizie rimaste incompiute. Ma amor di giustizia ci obbliga a chiudere questa nostra illustrazione dell'opera dell' architetto di genio con un omaggio alla chiaroveggenza illuminata del mecenate. Mecenate davvero questa volta; così che, dinanzi ai monumenti superbi che abbiam studiati, ci sembran meno cortigiani il plauso dei contemporanei e gli inni dei poeti.

L' Architetto.

(Galleria degli Uffizi N. 115).

Cesare Magni. - Refettorio delle Grazie.

II.
Leonardo da Vinci.

La letteratura leonardesca — L'arrivo di Leonardo a Milano — L'ambiente artistico milanese — La lettera di Leonardo a Lodovico il Moro — La « Vergine delle Rocce »: i due esemplari; le copie — Il codice Trivulziano — Il concorso pel tiburio del Duomo di Milano — Il monumento equestre a Francesco Sforza — La festa « del Paradiso » in Castello — Il Duomo di Pavia — Il codice Atlantico — Il castello di Vigevano e la Sforzesca — Il « Cenacolo » nel Refettorio delle Grazie a Milano; le sue copie — Le decorazioni del Castello Sforzesco — I ritratti — Opere attribuite a Leonardo e opere perdute — La « Gioconda. »

Leonardo architetto, scultore e incisore — I suoi manoscritti — Leonardo anatomico, meccanico, idraulico, inventore, geografo — La scienza e la filosofia di Leonardo — Le allegorie e le arguzie — Le fonti della coltura di Leonardo — Partenza di Leonardo da Milano — La sua scuola in Lombardia.

Per chi si accinga oggi a scrivere di Leonardo da Vinci con la religiosità che il sacro argomento consiglia, desiderando giovare agli studi, in quanto è possibile, con nuovi contributi, è oggetto di sorpresa la grande varietà dei giudizi espressi sul conto di lui da gli scrittori antichi e moderni. Nelle stesse questioni di fatto, nelle stesse considerazioni d'indole generale relative all'opera vinciana la critica è — ben più che per qualunque altro gigante dell'arte e del pensiero latino — incredibilmente discorde. E poichè la figura del maestro è tale che esce dal campo dell'arte e altri ne invade e conquide, le discussioni si sono vivacemente affermate ed estese, qual più qual meno, a tutti i rami dell'attività intellettuale.

S'incominciò col mettere in dubbio l'insegnamento e l'influenza del Verrocchio su Leonardo. Non mancò anche di recente chi, pur senza discutere le numerose

attestazioni dei vecchi biografi, si tenne persuaso che Leonardo da Vinci non potesse avere appreso dal vecchio pittore l'arte « perchè questa non si apprende e non si insegna. Ogni opera d'arte è, rispetto alle precedenti, una cosa diversa e nuova » (1). Altri invece insistette sulla influenza grandissima del Verrocchio nell'educazione artistica di Leonardo, tale che le lor due anime si potrebbero considerare come una sola (2). Chi ha negato l'influenza dell'antico sull'arte leonardesca e chi l'ha riconosciuta (3). Vi fu chi credette, contrariamente all'opinione più diffusa e antica, che Leonardo non possedesse vasta coltura, poco sapesse di latino e affatto di greco e delle sue scarse cognizioni linguistiche citò a prova gli elenchi lessicali frequenti ne' suoi manoscritti, simili a compiti scolastici (4); e chi, con gran corredo di argomenti, s'industriò a provare, al contrario, che la conoscenza della lingua italiana fu tale in Leonardo che questi intese prepararne una grammatica o per sè o per il pubblico, indugiandosi inoltre a comporre un vocabolario latino-italiano (5). Chi fu persuaso che le numerosissime note lasciate dall'artista altro quasi non rappresentino che appunti di lettere o passi copiati da vari autori, dei quali la critica deve fare un uso assai discreto (6); e chi, indagando le fonti dei manoscritti vinciani, si studiò di provare, in una con le grandi ricerche, la coltura vastissima e il genio creatore del maestro (7): così come, di fronte al rammarico di un serio studioso d'arte perchè la venuta a Milano di Leonardo avrebbe sviata dal suo promettente cammino l'arte del luogo attraendola nell'orbita potente dell'artista di genio (8), vi fu chi chiamò puerile e inutile quel rammarico (9). Di fronte alle interminabili ma proficue discussioni sulla paternità leonardesca dell'uno o dell'altro esemplare della *Vergine delle Rocce* e, innanzi tutto, sulla scelta dell'esemplare proveniente da San Francesco in Milano, non mancherà chi cerchi di provare l'uguale nobilissima paternità dei due dipinti e persino la provenienza comune dalla stessa chiesa (10). Persino le constatazioni di fatti che parrebbero evidenti si complicano quando si tratta dell'opera vinciana. Persino i freddi documenti d'archivio son modificati, mutilati, inventati addirittura.

Il Solmi — che pur lasciò così utile accolta di studi sull'argomento — riferì più volte scritti di Leonardo in un modo e li riferì qualche volta, seguito dal Beltrami, in lezioni errate (11): il Richter, sicuramente più forte paleografo e studioso, li riferì

---

(1) A. Conti. *Leonardo pittore* (nel volume *Leonardo da Vinci*. Conferenze fiorentine. Milano, Treves, 1910).

(2) M. Reymond. *L'education de Léonard* (nel volume *Leonardo da Vinci*. Conferenze fiorentine).

(3) F. Schottmüller. *Leonardo da Vinci und die Antike* (in *Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, 1908).

(4) Sar Peladan. *La philosophie de Léonard da Vinci d'après ses manuscrits* (nel *Mercure de France*. 16 gennaio, 1° febbraio 1908).

(5) L. Morandi. *Per Leonardo da Vinci e per la « gramatica di Lorenzo de Medici »* (in *Nuova Antologia*. 1.° dicembre 1909).

(6) Berthelot (lettera nelle *Cronache della civiltà elleno-latina di Roma*. 15 novembre 1902).

(7) E. Solmi. *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci* (nel *Giornale Storico della letteratura italiana*. 1908).

(8) B. Berenson. *North Italian painters of the Renaissance*. 1907 New-York.

(9) W. Suida. *Ueber die Behandlung der Lombardischen Kunst in B. Berenson*, ecc. (V. *Raccolta Vinciana*, 5° fasc., 1909, pag. 78).

(10) K. Woermann. *Geschichte der Kunst aller Zeiten*, ecc. Zweiter Band. Leipzig, 1905.

(11) Cfr. la recensione al recente volumetto di L. Beltrami: *Leonardo. Scritti* (Serie *Gli Immortali*. Ist. Ed. It. Milano) fatta da G. Fumagalli nel *Fanfulla della Domenica* del 29 marzo 1914, in cui numerosi periodi errati nelle lezioni Solmi e Beltrami son messi a confronto dell'originale vinciano.

in un altro ma dimenticò, a sua volta, periodi interi che figurano negli originali. Che più? Un professore francese fu indotto a inventare di sana pianta o a copiar da un romanzo un magnifico documento su Leonardo da Vinci su cui imperniare una conferenza tenuta alla Sorbona, poi stampata e diffusa. La suggestione del gran nome arriverà a traviare siffattamente i cervelli che qualcuno, con gran corredo di ricerche, di note, di riproduzioni, di ingrandimenti da ogni macchia o scrostatura in dipinti leonardeschi o ritenuti tali, si studierà di persuadere che tutte le opere di Leonardo portano la firma dissimulata agli occhi dei profani! (1).

Fra l'opinione forse esagerata — ci si passi la schiettezza — che si va infiltrando, specialmente nel gran pubblico delle persone colte che non si occupano precisamente d'arte, sul conto di Leonardo, e le opposte esagerazioni del Suarès, dello Steinmetg, del Wolynski i quali, a mo' d'esempio, scrissero, con molte bizzarrie, che nella *Cena*, con quegli Apostoli gesticolanti e muti, Leonardo fallì alla prova, la critica prudente deve cercare la giusta via che condurrà alla futura conoscenza completa — se completa, anche dopo la pubblicazione integrale promessa ma certo di ben lunga attesa di tutti i manoscritti vinciani, sarà mai — del bizzarro, multiforme, eccezionale genio del maestro.

Lo studio che, anche con nuovi elementi dopo recentissime scoperte non ancor sfruttate dal critico, ci ripromettiamo di presentare qui dell'attraente attività di Leonardo da Vinci nel suo primo e più fecondo soggiorno milanese, al tempo del Moro, consiglia dunque una prudenza e — fin dove è possibile — un'oggettività grandissime.

La lettera a Lodovico il Moro.

La ragione che consigliò all'artista di Vinci di abbandonare Firenze e l'anno del suo arrivo a Milano non ancora son sicuri. Può esser vero che la ragione di quel viaggio consista sopratutto nell'indifferenza di Lorenzo il Magnifico, che preferiva artisti solleciti e produttivi, verso un maestro come Leonardo, già dedito fin da allora alle pure speculazioni dello spirito (2).

L'occasione di liberarsi del divino sognatore dalla « mente irrequieta ma inconcludente, limpida ma pericolosa », sarebbe stata offerta dal Magnifico — la cui autorità nelle cose della scienza e dell'arte era grande — da una richiesta fattagli da Lodovico il Moro di un maestro capace di innalzare in bronzo quel monumento equestre al grande Francesco Sforza che i maestri lombardi s'erano inutilmente industriati di costrurre (3). Se così è, la buona idea del Moro e la poca perspicacia di Lorenzo avrebber causato uno dei più notevoli indirizzi nell'arte e nel pensiero italiano. Ma è probabile che alla decisione di Leonardo abbia sopratutto contribuito la fama di opulenza e di signorile ospitalità che il Ducato e la Corte di Milano van-

(1) Cfr. la cartella 7 delle fotografie che servirono a quello scopo nella *Raccolta Vinciana* presso il Castello Sforzesco di Milano.

(2) E. Armstrong. *Lorenzo De Medici and Florence in the fiveteenth Century*. New-York, London, 1896.

(3) E. Solmi. *Leonardo*. Firenze, Barbera, 1900.

tavano, come s'è visto nel precedente volume. La lettera stessa che l'artista diresse allora al Moro proverebbe in qual alto concetto egli tenesse la potenza finanziaria e l'iniziativa del principe milanese. La nota, curiosa lettera, inserta nel Codice Atlantico, con la quale Leonardo offriva a Lodovico Sforza i suoi molteplici servizi, non reca una data; ma dovremmo ritenerla scritta intorno al 1482 se, essendo egli nato nel 1452 (1), « haveva 30 anni, che dal detto Magnifico Lorenzo fu mandato al duca di Milano a presentarli, insieme con Atalante Migliorotti una lira, che unico era in sonare tale extrumento » a quanto afferma l'anonimo Gaddiano (2). Duca di Milano era allora Gian Galeazzo Sforza sotto la tutela dello zio Lodovico il Moro. Se l'anonimo fu esatto, Leonardo giunse a Milano nel 1482 e non nel 1483, come qualche scrittore preferisce.

Ma il Vasari racconta in altro modo il primo viaggio di lui: cioè senza ricordare che vi fosse indotto dal Magnifico nè che l'accompagnasse Atalante. Il che non toglie che altri, recentemente, credesse d'aver raccolto buoni argomenti per concludere che, al contrario, non solo il Migliorotti si unisse nel viaggio all'artista in cerca di miglior fortuna, ma anche quel Tomaso Masini che il Lasca ci ricordò nelle sue novelle sotto il nome di Zoroastro « spirito bizzarro e una specie di mago, meccanico, mosaicista e pittore, » che doveva accompagnare Leonardo nelle successive peregrinazioni. Anzi il grande fiorentino — conoscendo l'amore che per ogni manifestazione musicale si nutriva alla corte milanese — si sarebbe presentato al Moro con certo strumento, da lui cavato dall'argento, a forma di teschio di cavallo (3).

Certo è che nel 1481 l'artista era ancora a Firenze, dove i monaci di San Donato a Scopeto gli allogavano quell'*Adorazione dei Magi* ch'egli lasciò abbozzata, sovraccarica di figure, densa d'idee, nella quale il primo piano raccolto, vibrante di devoto sentimento, contrasta così singolarmente con le rovine del mondo antico dello sfondo in cui si agitano i gruppi « de' sanguinari satelliti di Erode a piedi e a cavallo, furie che vanno alla strage degli innocenti. » E lasciò pure incompiuto il San Girolamo, ora nella galleria Vaticana, « tragica figura d'uomo che sente il rimorso degli errori altrui, piange e sanguina, si dispera e confonde i suoi lai con i ruggiti del leone » (4).

Il 25 aprile 1483 a Milano Leonardo faceva già redigere coi fratelli della Concezione il contratto per la pittura della *Vergine delle Rocce*. L'artista venne dunque sicuramente a Milano in quel lasso di tempo e più probabilmente verso la fine del 1482.

Poco dopo esser giunto nella tumultuosa capitale del Ducato, egli deve aver diretto allo Sforza la famosa lettera, redatta in termini che provano, da una parte una ostentazione di speciali attitudini nell'artista non ancor noto a Lodovico il Moro, dall'altra l'evidente desiderio suo di dedicarsi subito a lavori rimunerativi.

---

(1) SOLMI, op. cit. Per tutto quanto si riferisce alla vita di Leonardo, a date e a fatti di carattere generale, accertati o almeno accetti dalla critica moderna, ci atteniamo alla buona monografia riassuntiva della vita dell'artista redatta dal Solmi.

(2) C. DE FABRICZY. *Il codice dell'Anonimo Gaddiano* — cod. Magliabechiano XVII, 17 — *nella Biblioteca Nazionale di Firenze* (in *Archivio Storico Italiano*, 1893).

(3) SOLMI, op. cit.

(4) A. VENTURI. *Storia dell'arte italiana*. Vol. VII, P. I.

* * *

Quando Leonardo giunse a Milano, l'arte, la pittura sopratutto, vi si era già affermata come una buona promessa di futuri trionfi. Vincenzo Foppa, da oltre vent'anni, ne teneva lo scettro. Fin dal 1461 egli v'era chiamato *maestro e peritissimo nell'arte sua:* le sue opere nel Banco dei Medici, nella cappella Portinari in Sant' Eustorgio e

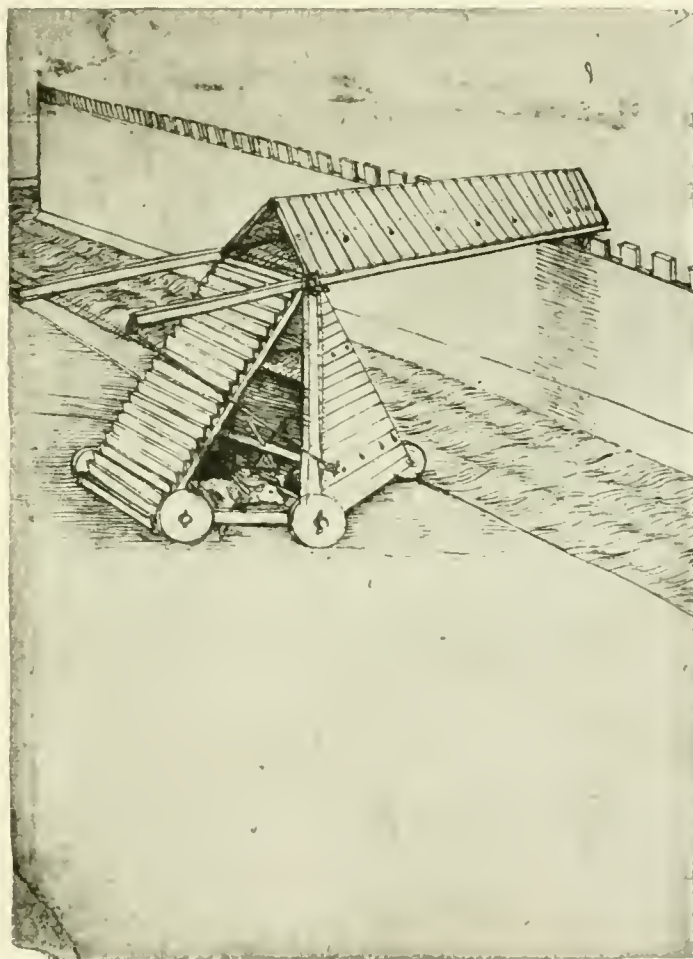



Fig. 420. - Leonardo da Vinci.
Scala a ponte, d'approccio. (Codice Atlantico, fol. 391 v.).

in numerose chiese avevan rivelato, nell'ambiente lombardo per l'innanzi un po' chiuso al movimento dell'arte, un vigore nuovo, sia che esso muova, direttamente o indirettamente, dall'arte del grande Mantegna o piuttosto, come oggi si vuole, da quella di Iacopo Bellini. E sull'esempio suo un ristretto ma tenace gruppo di proseliti si era decisamente avviato, con convinzione, sulla nuova via. Bernardino Butinone e Bernardo Zenale da Treviglio, nel dipinger la popolatissima ancona della parrocchiale nella loro

terra e la cappella del protonotario apostolico Ambrogio Grifo in San Pietro in Gessate a Milano gli furon seguaci e guardarono a lui e, forse, al Mantegna già trionfante allora nell'Italia settentrionale; benchè Leonardo avesse già eseguita la *Vergine delle Rocce*, che dovette lasciar insensibili per lungo tempo gli animi degli artisti milanesi, quando si rifletta ch'essa fu dipinta intorno al 1483 e che opere di otto, di dieci anni dopo di quei maestri lombardi non ne palesano alcuno influsso. Nè diversa impressione il capolavoro fiorentino sembrò produrre sulla natura del mite Ambrogio da Fossano, già dell'Università dei pittori nel 1481 e operante dal 1488 in avanti nella Certosa di Pavia, nell'Incoronata di Lodi, in San Satiro e in San Simpliciano a Milano, quasi ignaro della presenza del grande fiorentino fra noi. Nè impressione alcuna dell'arte leonardesca provò il Bramantino, che pur lavorò tanto più tardi di quei vecchi maestri lombardi. Lo stesso Bramante ad altre fonti attinse, come s'è visto, quella sua arte pittorica un po' rigida e secca, ma nobile e severa. E non parliamo dei minori. Di questi maestri non ci convien parlare perchè la loro attività non si svolse sotto l'egida della corte di Lodovico della quale ci intratteniamo:

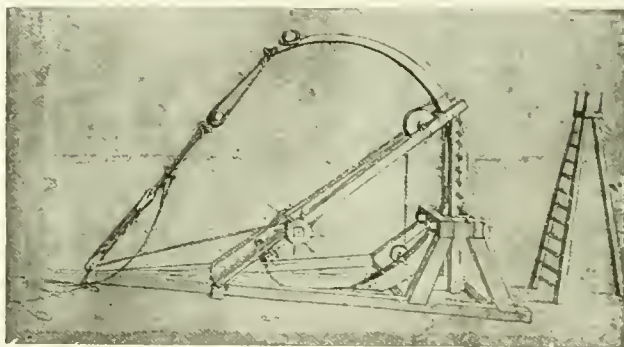



Fig. 421. - Bombarda. (Codice Atlantico, fol. 53. r.).

e se qualcuno, piuttosto prima del Moro che con lui, lavorò per la Corte, non ne ricevette impulso nè l'arte sua carattere ufficiale. Leonardo solo tiene lo scettro dell'arte signorile e anch'egli negli ultimi tempi: per lui solo il Moro si scuote e s'interessa. Gli altri maestri moltiplicarono l'opera loro per le chiese, per i conventi, per i privati, continuando tenacemente sulla via tracciata dal Foppa. Soltanto la nuova generazione, sopratutto dopo la seconda dimora di Leonardo a Milano, guardò a lui e lui seguì con cieco entusiasmo.

Le minacce incombenti sul Ducato di una guerra contro i Veneziani e la terribile peste che desolò la capitale lombarda intorno a quel periodo (1484-1485), possono aver consigliato le proposte di Leonardo per difendere Milano dall'uno e dall'altro pericolo. A noi non interessa molto la dibattuta questione se la nota lettera sia stata scritta di suo pugno, nel Codice in cui figura, o copiata da altri da un originale suo (1). Certo è che egli si dimostrò disposto a servire il Moro nelle più

(1) Il Ravaisson Mollien (in *Gazette des beaux arts* 1881) non crede la lettera di mano di Leonardo. L'Uzielli (*Ricerche*, I, 2ª ediz.) e Smiraglia Scognamiglio (in *Arch. St. dell'Arte*, 1896, p. 463) la ritengon di suo pugno, il primo per ragioni letterarie, il secondo per ragioni paleografiche confrontandola con la nota lettera di Leonardo al cardinale Ippolito d'Este, edita dal Campori e provveduta del sigillo del pittore, che si conserva nell'Archivio di Stato di Modena.

varie e pratiche guise: nel costrurre « ponti leggerissimi e forti, et atti a portare facilissimamente e con quelli seguire et alcuna volta fuggire li inimici » (fig. 420) e nell'incendiare i ponti degli avversari; nel preparar macchine da guerra; nel « ruinare ogni rocca o altra fortezza »; nel preparar pratiche bombarde da lanciar sassi (fig. 421) « a similitudine quasi di tempesta »; nello scavare vie segrete anche sotto i fossati e i fiumi; nel costrurre carri d'artiglierie potenti (fig. 424 e 425;) nell'ideare mortai (fig. 423), passavolanti diversi dai conosciuti e buccole, mangani (fig. 422), trabicchi « e altri strumenti di mirabile efficacia e fuori dell'usato » (fig. 426-428); nel costrurre navigli da guerra resistenti al tiro delle più potenti bombarde nemiche; nell'innalzare, in tempo di pace, edifici pubblici e privati e nello scavar canali; nel condurre « in scultura di marmore, di bronzo e di terra, simile in pictura » tutto quanto si desiderasse. « Ancora si potrà dare opera al Cavallo » — continua l'artista sicuro di sè — « che sarà gloria immortale e eterno onore della felice memoria del signore vostro

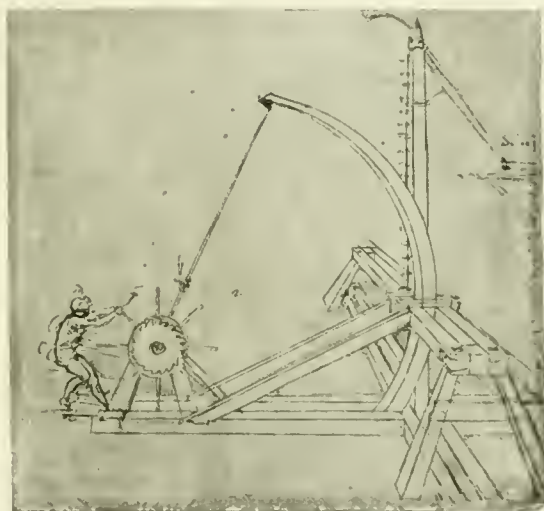



Fig. 422. - Mangano. (Codice Atlantico, fol. 51. r.).

padre e della inclita casa sforzesca. » E quando, poco dopo, Milano è desolata dalla pestilenza e il Moro pensa forse a una ricostruzione dei quartieri più poveri con criteri igienici e moderni, Leonardo, con una più vasta proposta, si dichiara pronto a dirigere i lavori per una nuova, grande e bella città: e trasportato dalla fantasia pensa addirittura ad attuare il suo sogno, preparando una quantità di note e di disegni (nel manoscritto B), per edificare la città vicino a un fiume dall'acque sempre limpide (fig. 429), con strade larghe « quanto è la universale altezza delle case »: strade alte o pensili eleganti e pulite « per li gentili uomini » e strade basse per i carri e per il popolo (fig. 430); e molte altre belle cose e ingegnose condannate tuttavia a non trovare attuazione.

La città nuova sognata da Leonardo avrebbe avuta molta somiglianza con le grandi città tedesche e americane, pratiche ma non belle, se crediamo a Fritz Burger (1).

(1) F. Burger. *Vitruv und die Renaissance* (in *Repertorium für Kunstw.* 1909, 3).

Il Müller Walde, il Richter, e recentemente il Seidlitz nell'opera sua diffusa su Leonardo da Vinci (1), si sono industriati a mettere in rapporto quelle audaci proposte coi disegni sparsi nel Codice Atlantico, nei manoscritti di Parigi, nei disegni di Windsor e di Torino.

Ma non è sicuro che quei disegni rispondano veramente al desiderio dell'artista, palese nel documento, di rendersi utile subito, o al desiderio del principe che quella lettera presuppone. Essi son più verosimilmente il prodotto della fantasia dell'artista, e furon messi sulla carta a poco a poco, in epoche diverse, senza una determinata linea di condotta. Comunque il confronto fra la lettera e quelli è interessante.

L'impressione che quella gran quantità di progetti del divino sognatore fece sull'animo dell'equilibratissimo Lodovico il Moro fu quasi sicuramente mediocre.

Fig. 423. - Mortai. (Codice Atlantico, fol. 9. r.).

Nei numerosi documenti relativi alla ricostruzione, alle fortificazioni, agli abbellimenti del Castello e della città il nome di Leonardo non appare mai prima del 1498. D'altra parte i disegni e gli accenni relativi al Castello sparsi nei manoscritti vinciani rientrano piuttosto nel campo speculativo che nel campo pratico. Se ben si osservano tutti questi schizzi vien fatto di sospettare che — come in altri casi — l'artista si sia ispirato al monumento per disegnar sulla carta opere di carattere ideale che non servirono affatto ai costruttori e ai ricostruttori. Nel 1482, quando Leonardo giunse a Milano, numerosi architetti molto pratici di edilizia militare erano addetti alle opere di guerra e ai fortilizi del ducato. La vecchia e buona tradizione lombarda trionfava ancora, dando ottimi risultati. Non v'era ragione alcuna perchè si cedesse a un artista forestiero — fiorentino per giunta e dopo il cattivo esperimento offerto

(1) Woldemar von Seidlitz. *Leonardo da Vinci*. Berlin, Julius Bard. 1909, 2 vol. ill.

anni prima dal Filarete nei lavori dell'Ospedale Maggiore — tanto geloso incarico. Così che le lettere numerosissime e gli ordini ducali ricordano i nomi degli ingegneri addetti ai lavori del Castello — Antonio da Sant'Ambrogio, Bartolomeo Gadio il mentore degli architetti militari, Ambrogio Ferrari e via via di altri; nel 1490, per le decorazioni pittoriche in occasione delle nozze di Beatrice e di Lodovico, uno stuolo di pittori (fra cui un *magistro Lionardo* chiamato da Pavia, ch'era Leonardo Ponzoni socio di Zanetto Bugatto e di Bonifacio Bembo) — ma prima dell'aprile 1498 non fanno alcun ricordo di Leonardo da Vinci (1): dato che il *magistro Leonardo* che s'applicava allora *ala saleta negra* sia veramente l'artista fiorentino.

Il Beltrami e altri dopo di lui richiamarono l'attenzione su diversi disegni di Leonardo che hanno rapporto con le opere di difesa e di decorazione esteriore del castello di Milano: nel manoscritto I all'Istituto di Francia un abbozzo e qualche cenno scritto per inondare il fossato circondante il castello; nel manoscritto B uno schizzo del quadrato interno con le due torri quadre d'angolo accennante a una preoccupazione di rendere più valida la disposizione della ghirlanda a una estrema

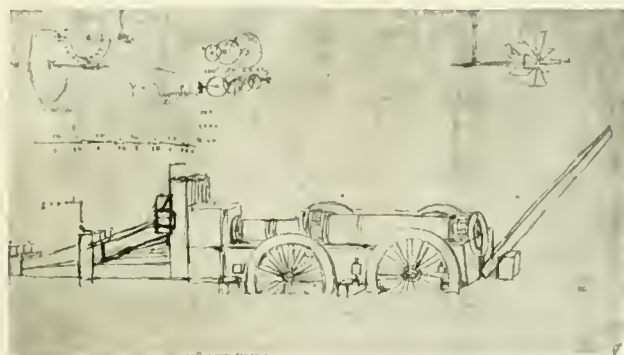



Fig. 424. - Carro da artiglieria. (Codice Atlantico, fol. 25. r.).

difesa, con una serie di muri normali alla ghirlanda a mo' di sproni, mentre un altro schizzo in cui prospetticamente è rappresentata la metà della fronte del castello verso la campagna, oltre diversi disegni relativi a torri rotonde affini alle due dell'edificio verso la città fatti con la solita preoccupazione di accrescere la validità guerresca del fortilizio, sono nel manoscritto stesso e nel Codice Atlantico. A una vera riforma che Leonardo vagheggiava forse per la difesa del Castello si riferiscono altri schizzi dello stesso manoscritto B (fig. 431), per studiare la disposizione di un gran rivellino a difesa dell'accesso verso la città, così come ideò, ne' suoi fogli, per dare sfondo monumentale alla piazza che avrebbe dovuto accogliere la statua di Francesco Sforza, una torre gigantesca al posto di quella detta del Filarete e un coronamento dei torrioni rotondi con una loggia innalzata sul piano della merlatura e coperta con una bizzarra cupola sferica: « concetto che, per la sua grandiosità, entrava nel campo del fantastico, e si può solo spiegare come un'aspirazione dell'artista che, da oltre dieci anni, si affaticava alla statua di Francesco Sforza. » Ma di questi e di altri schizzi men facilmente riferibili alla struttura del castello, disseminati nei ma-

(1) L. Beltrami. *Il castello di Milano*. Milano, Hoepli, pag. 511.

noscritti vinciani, la menzione fatta dall'artista « pur troppo non corrisponde alla realtà » (1).

Di molti altri disegni vinciani più o meno affini al Castello di Porta Giovia soltanto l'idea iniziale ha un fondamento nell'ossatura reale dell'edificio, ma lo svolgimento dato loro dall'artista fantasioso ne modifica del tutto il carattere. Qualche interesse potrebbe presentare tuttavia un foglio di disegni nel Codice Atlantico (43 v.), che qui riproduciamo, sul quale non s'è richiamata la dovuta attenzione (fig. 432). Vi è schizzato, in diversi aspetti, un castello che ha una singolare relazione con la corte ducale del castello di Milano coi quattro torrioni rotondi agli angoli e v'è aggiunto uno studio particolareggiato del loro coronamento a cupolino circondato da una loggetta aperta, elegante e forte nel tempo istesso. Questo cupolino, abbastanza ampio, a loggetta praticabile, quale figura nel prezioso disegno, è ben diverso da quello, meschino e troppo esile che, nel ripristino dei torrioni del castello, fu messo a coronamento dei torrioni stessi. Le critiche a questo proposito non mancarono in occasione del restauro. Se quel foglio leonardesco rappresentasse — come forse v'è ragione di credere a giudicare dai particolari di carattere abbastanza oggettivo che lo informano — una serie di ricordi dal vero fatti dinanzi alle parti già complete della costruzione voluta da Francesco Sforza, è indubitabile ch'esso sarebbe un documento iconografico prezioso.

In conclusione, la maggior parte di quei disegni vinciani — confrontati col monumento qual'è arrivato fino a noi o qual'è negli stessi ricordi scritti e grafici del passato — sembran rappresentare esclusivamente o ricordi dal vero, o teorici passatempi e ipotetici progetti dell'artista che volle fermarli ne' suoi taccuini secondo una sua abitudine. All'opera di costruzione e di difesa del castello egli, in realtà, rimase assolutamente estraneo. La stessa origine ebbero forse anche gli schizzi nel Codice I, per il *padiglione del zardino della duchessa*. Per tutto ciò non par giustificata l'asserzione del Solmi « che il Vinci abbia avuto l'incarico di suggerire quelle riforme che più credeva opportune » nei lavori del castello (2).

***

Una recente preziosa scoperta del Biscaro, sagace ricercatore d'archivi, getta molta luce intorno alle vicende di Leonardo nei primi anni della sua dimora a Milano e a un suo capolavoro. Egli ha rinvenuto, nell'Archivio notarile milanese, l'istrumento originale rogato dal notaio Antonio De Capitani, il 25 aprile 1483, con cui gli scolari della Confraternita della Concezione di Milano affidarono a Leonardo da Vinci e ai fratelli Evangelista e Gio. Ambrogio De Predis (De Prederiis figli del quondam Leonardo li chiama il documento) la pittura e la decorazione dell'ancona raffigurante la Concezione della Vergine, per esser collocata sull'altare della loro cappella nella chiesa di San Francesco (3).

(1) Beltrami, op. cit., pag. 475.

(2) Solmi, *Leonardo*, pag. 51.

(3) Gerolamo Biscaro, *La commissione della « Vergine delle roccie » a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali* (25 aprile 1483) (in *Archivio Storico Lombardo*, 1910, pag. 125 e seg.).

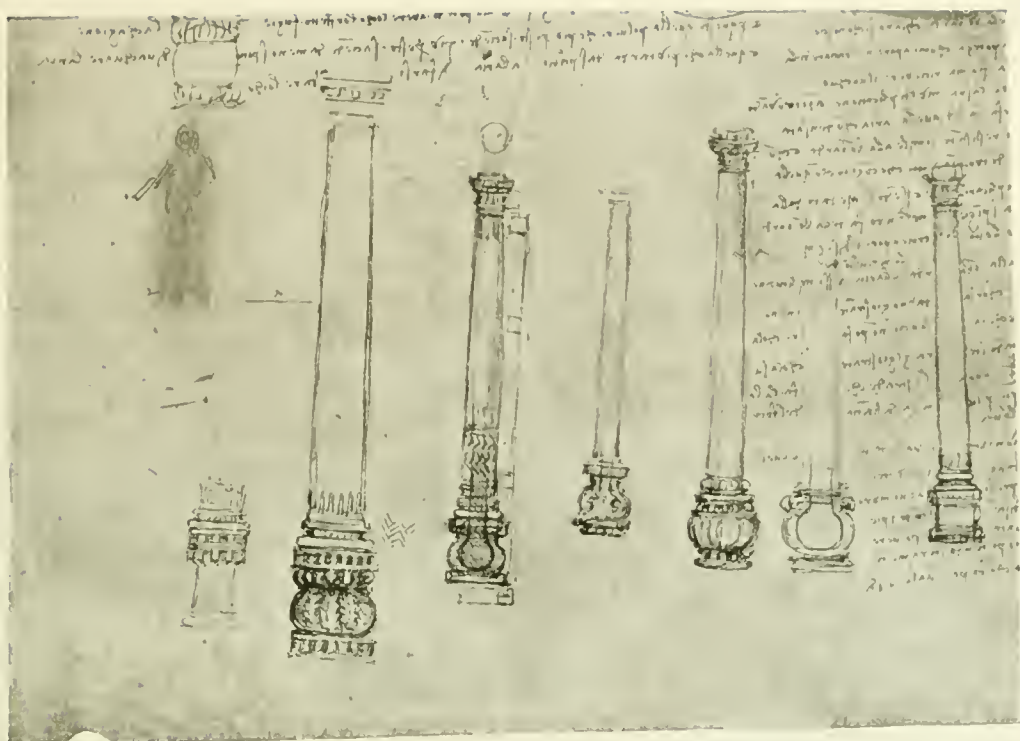



Fig. 425. - Cannoni ornati. (Codice Atlantico, fol. 28. v.).

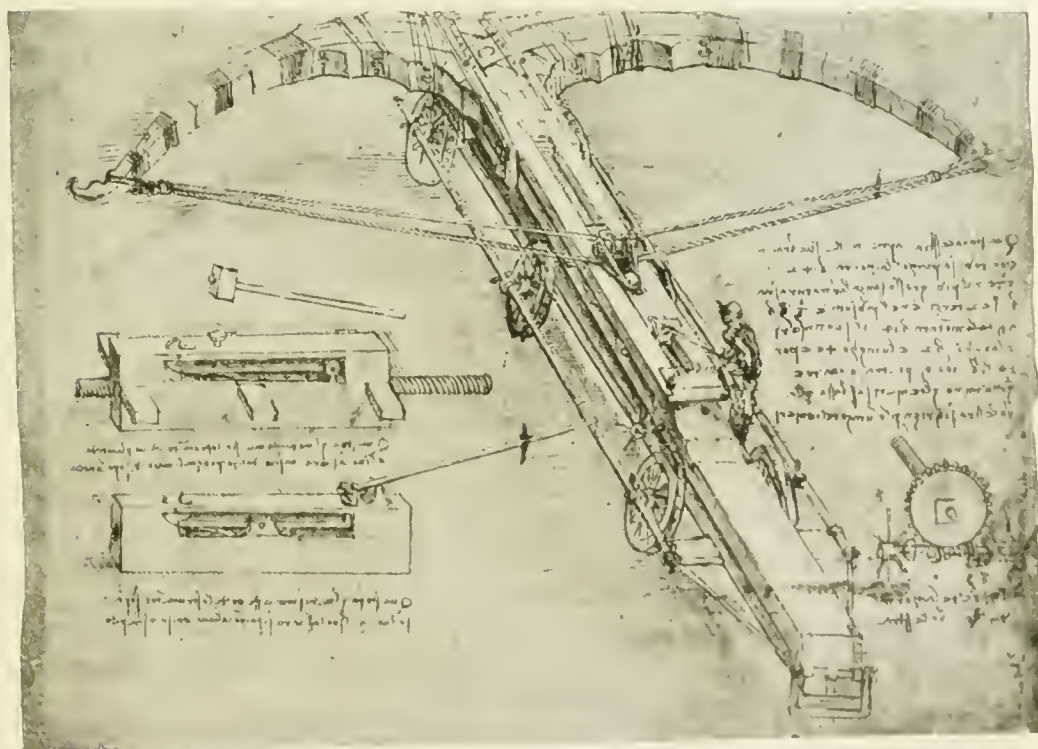



Fig. 426. - La grande balestra. (Codice Atlantico, fol. 53. v.).

I due fratelli De Predis — o, se si vuole, all'italiana, Preda (questa famiglia è tuttora fra le milanesi) — abitavano in parrocchia di San Vincenzo in Prato a Porta Ticinese. Di Leonardo non è indicata l'abitazione. È giustificato il sospetto che egli abitasse insieme ai suoi soci di lavoro: il Biscaro osserva giustamente che « avuto riguardo alla pratica costantemente osservata dai notai milanesi di far dichiarare così dalle parti contraenti come dai testimoni il luogo di loro abitazione, anche se si trovavano a Milano di passaggio, alloggiati in un *hospitio* », l'indicazione dell'abitazione dei Preda fatta dal contratto si riferiva sicuramente anche a Leonardo, che in via temporanea aveva preso alloggio coi colleghi di lavoro (1). E la cosa è tanto più verosimile se si pensi che Leonardo era arrivato a Milano sprovvisto di mezzi. Gli ultimi lavori eseguiti a Firenze egli aveva lasciati incompiuti e, quale

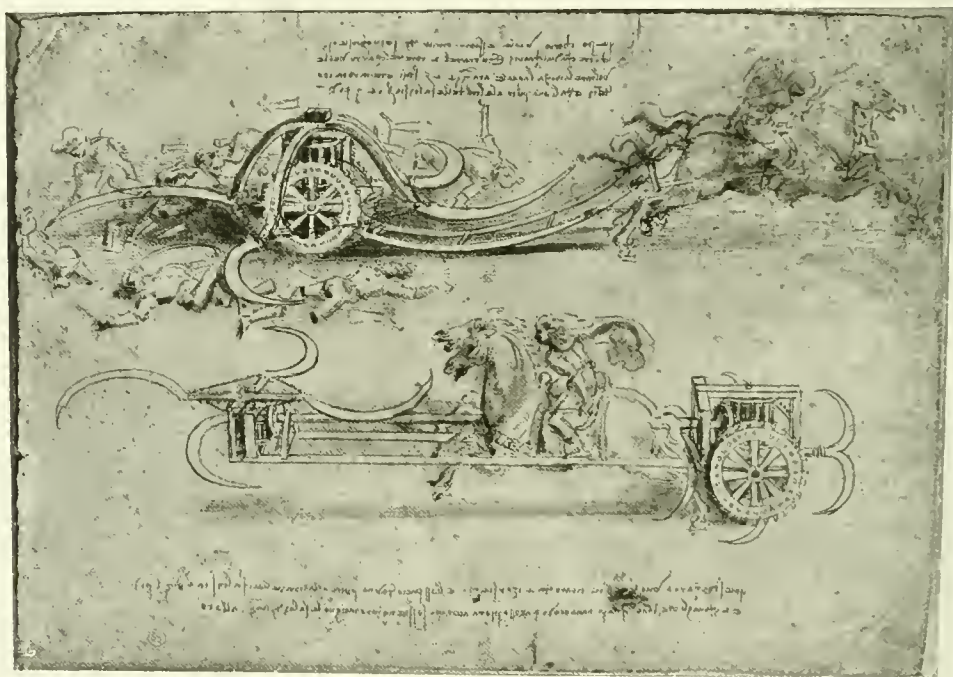



Fig. 427. - Macchine da guerra *fuori dell'usato*. (Biblioteca del Re. Torino).

compenso per il dipinto commessogli dai monaci di San Donato a Scopeto ch'ei non finì, s'era dovuto accontentare di una soma di legna grossa (2).

A Milano il giovane artista giunse quasi sconosciuto nè, per allora, la corte sforzesca, da altre cure preoccupata, poteva pensare a venirgli in aiuto. Il suo appello troppo pieno di grandi promesse diretto al Duca era certo rimasto senza seguito.

E qui, per chiarire l'inizio — lento e faticoso certamente — dell'attività di Leonardo a Milano, ci è necessario rievocare le condizioni dell'ambiente artistico milanese d'allora. Senza di che non potremmo sufficientemente opporci a certa leggenda che ama mostrarci nell'artista fiorentino un preferito dalla sorte, accolto con favore dalla Corte ducale e dalla società milanese.

---

(1) Biscaro, loc. cit., pag. 132, n. 2.

(2) G. Uzielli. *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci.* Vol. I.

***

Le condizioni degli artisti a Milano.

Le condizioni degli artisti a Milano, quando Leonardo vi giunse, non erano liete. Ciò che è stato notato per gli artisti italiani in generale (1), può dirsi in particolar modo della Lombardia. Tradizioni di regolarità e di economia dominano la

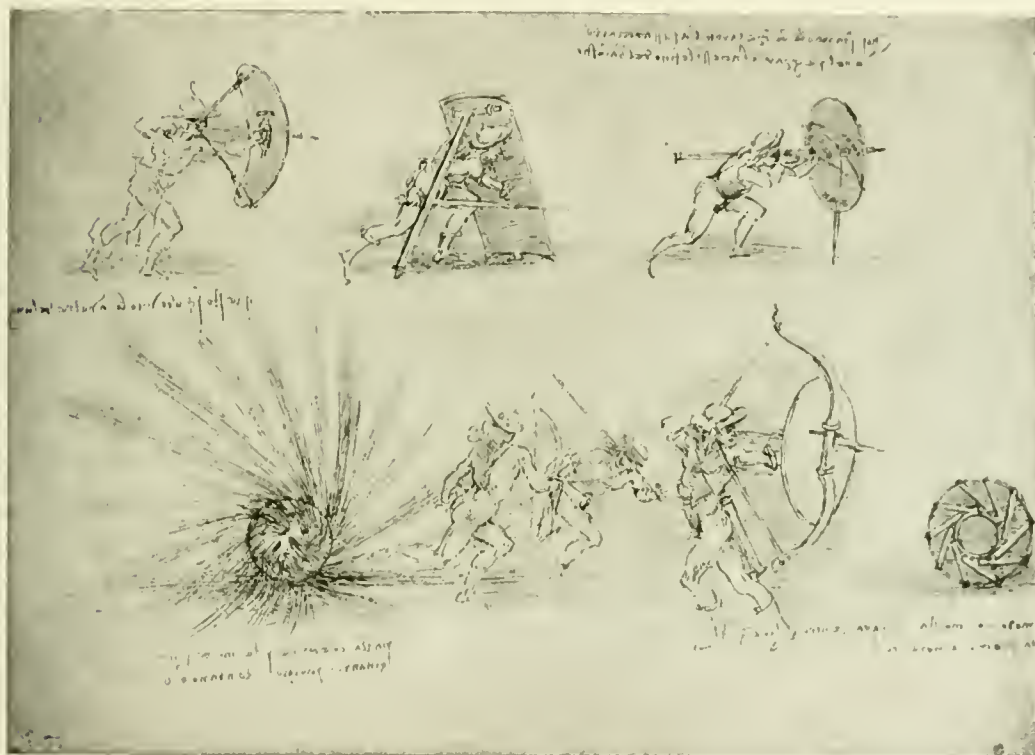



Fig. 428. - Armi di offesa e di difesa. (Coll. Armand. Parigi).

vita dell'artista che, laborioso, prudente, alieno da avventure e da pericolosi ardimenti, è costretto a raccogliersi nel lavoro di ogni giorno, perfezionando sempre più l'opera propria per soddisfare le esigenze dei committenti. A Milano, più che altrove, data la situazione del Ducato confinante con potenze minaccianti e ambiziose, la Corte e il Comune desideravano al loro servizio uomini attivi, pratici e, fra gli artisti, ingegneri militari e architetti valenti. Ben poco adoperati erano invece pittori, scultori, orefici e quasi esclusivamente nella decorazione del castello ducale, del Duomo, della Certosa di Pavia, che rappresentavano i massimi focolari di produzione artistica nella regione ed eran soggetti alla sorveglianza continua del Duca. Si preferivano artisti e operai del luogo, se ne dirigeva l'attività attraverso regole amministrative e burocratiche ben definite, se ne fissava spesso per concorsi il compenso, che non veniva

(1) E. MÜNTZ. *L'arte italiana nel Quattrocento*, ed. it. Milano 1894, pag. 345.

dato se non dopo numerose e ben controllate operazioni di collaudi, di stime, di controstime. Il lavoro per le chiese e per i conventi offriva allora agli artisti anche minori attrattive, nonostante i contratti che venivano stesi in precedenza, a garanzia più dei committenti tuttavia che degli esecutori, vincolati dalle stime, a lavoro compiuto, affidate al priore, all'abate, a estranei all'arte quasi sempre. Leonardo stesso dovrà provare le incredibili diffidenze del luogo verso gli artisti.

Per rimediare in parte a queste condizioni e per difender meglio i diritti della loro classe molti artisti si raccoglievano in società di due, di tre, anche di più componenti, concorrendo nei lavori richiesti dalla Corte e dai monasteri a decorar castelli, chiese, oratorî suburbani, suddividendo naturalmente proventi che — in caso contrario — sarebbero spettati a uno solo. La Corte, dal canto suo, era solita offrire quei lavori non ai migliori ma ai meno esigenti. Chi si accontentava del minor compenso era preferito. L'arte, a Milano, fu considerata come un'industria vera e propria, per quasi tutto il Quattrocento.

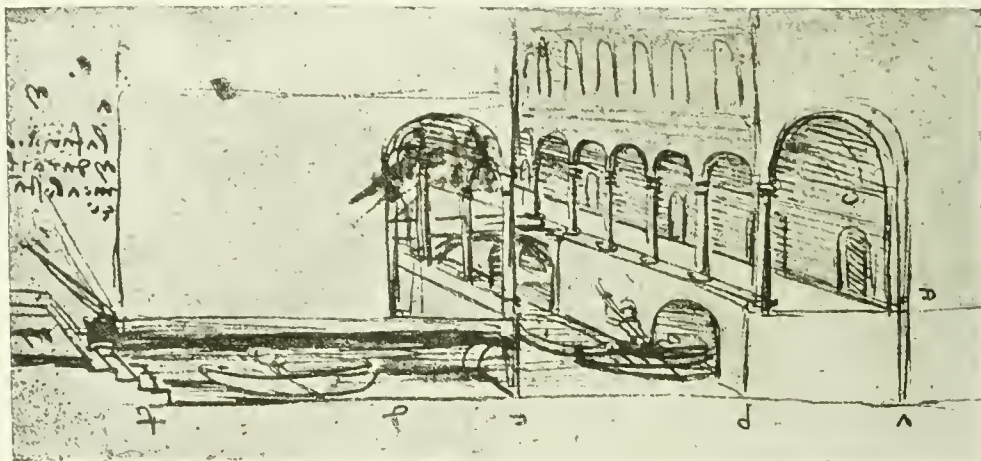



Fig. 429. - Progetto per canali sotterranei e vie. (Ms. B. 37. v.).

Si associarono nel lavoro il Butinone e lo Zenale, il Foppa e il Brea, e, or in due, ora in quattro e anche in maggior numero, artisti minori: Zanetto Bugatto, Costantino da Vaprio, Giacomino Vismara, i due Bembo, Pietro Marchesi, Vincenzo Pertegala, il Montorfano, Stefano Fedeli (1). Talvolta il lavoro da eseguirsi era ben modesto. V'è ricordo, per esempio, che un pittore fu compensato per aver dipinto la sesta parte della volta di una cappella. Questa così bizzarra cooperazione all'opera d'arte in uso a Milano è inconciliabile col nostro sentimento di uomini moderni che nell'opera dell'ingegno abbiamo spinto il concetto della personalità al più alto grado, così da sembrarci naturale il sussidio di leggi a difenderla, ma dovrà esser tenuta presente per spiegare, a suo tempo, la collaborazione di un artista come Leonardo con un pittore milanese cresciuto sui vecchi esempi del luogo.

Non deve far troppa meraviglia che in così fatto ambiente gli artisti isolati si trovassero in penose condizioni. Veri naufraghi della vita nuova che si andava agitando nella gran città, poichè i pagamenti si facevan quasi sempre attendere mesi e

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Pittori lombardi nel Quattrocento.* Milano, Cogliati 1902.

anche anni interi, essi finivan col ridursi a chieder giustizia al principe: con poca speranza di ottenerla, tuttavia, poichè le consuetudini della Corte non differivan molto, prima della signoria di Lodovico, da quelle dei privati. E sopratutto il malvezzo aveva consuetudini radicate.

Nel 1455 il pittore milanese Giacomo da Valperga, avendo eseguiti certi lavori per la comunità di Saronno che non voleva pagarlo, si rivolgeva al Duca e questi, poichè si trattava di astringer altri al proprio dovere, ne scriveva a quel Podestà lamentandosi della *ingratitudine et pocha carità de quelli homini* (1). Nel 1467 Costantino da Vaprio *constrecto de extremo bisogno* s'era rivolto ripetutamente a Galeazzo Maria Sforza e, pur di ottener lavoro in occasione delle nozze fra il principe e Bona, s'induceva a proporre eccezionali riduzioni sul prezzo che gli si sarebbe fissato, rinunciando anche alle solite anticipazioni in denaro per comprar oro e colori fini come l'oltremare: ma intanto supplicava che gli si compensassero i lavori precedenti. A riprova che il malvezzo era comune all'aristocrazia, vi son certe suppliche di un

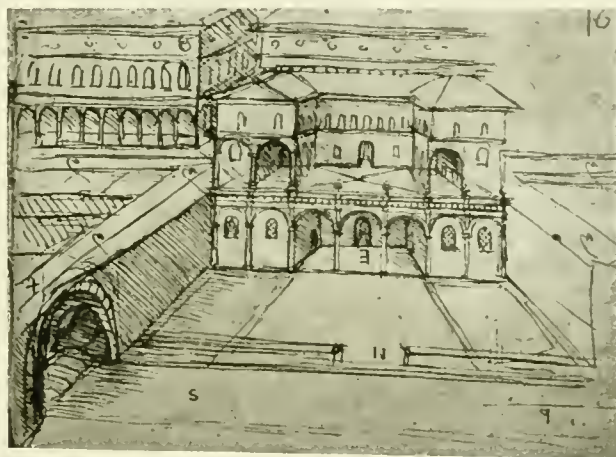



Fig. 430. - Progetto per la città nuova. (Ms. B. 16 v.).

Giovanni da Milano che ricorreva alla pietà della duchessa e a quella del duca perchè costringessero i figli di Rolando Pallavicino a compensarlo di varie decorazioni eseguite in occasione delle esequie del padre loro (2).

Nel 1470 Pietro Marchesi — che dipinse la *sala verde a fazoli* del castello di Porta Giovia — era così assediato dai creditori da dover scongiurare il Podestà che li obbligasse a lasciarlo in pace, inducendoli a prendere in pagamento ciò che gli rimaneva (3). Questa volta il cattivo pagatore è l'artista, ma il fatto prova le sue non liete condizioni, pari a quelle di un suo collega, Bartolomeo da Prato che, povero e con sei figlie, aveva dovuto ricorrere all'aiuto di Pigello Portinari, al quale serbava viva gratitudine anche molto tempo dopo la sua morte, così da citarlo a esempio (4). Lo stesso Zanetto Bugatto, pittore apprezzatissimo dalla Corte perchè

(1) Archivio di Stato. *Missive*, 25, c. 232, r. c. 288, 18 marzo 1455.

(2) Arch. cit. Autografi, Pittori. *Maestro Giovanni pittore.*

(3) Arch. cit. *Missive*, 91, c. 186.

(4) Arch. cit. Autografi, Pittori. *Bartolomeo da Prato bresciano.*

retraseva dal naturale con singulare perfectione — tantochè la critica moderna s'è industriata ad attribuirgli opere ben maggiori delle modestissime che forse realmente gli appartengono (1) — era tanto carico di debiti da scongiurare il Duca di pagargli i numerosi ritratti eseguiti di lui, della consorte, del primogenito e persino — vedi adattabilità dei pittori di quel tempo antico! — *del cane chiamato Bareta, del che non aveva avuto niente!* Stefano Fedeli aveva dipinto molto fra il 1470 e il 1480 nelle sale ducali insieme al Montorfano, a Vincenzo Foppa, a Cristoforo Moretti, ma senza aver *potuto conseguir altro che parole* (2). I duchi intervenivano solleciti soltanto quando si trattava di costringere altri a pagare. Così Giorgio della Corna, che aveva lavorato già per la famiglia ducale, essendo molto *molestato* dai suoi creditori (per un

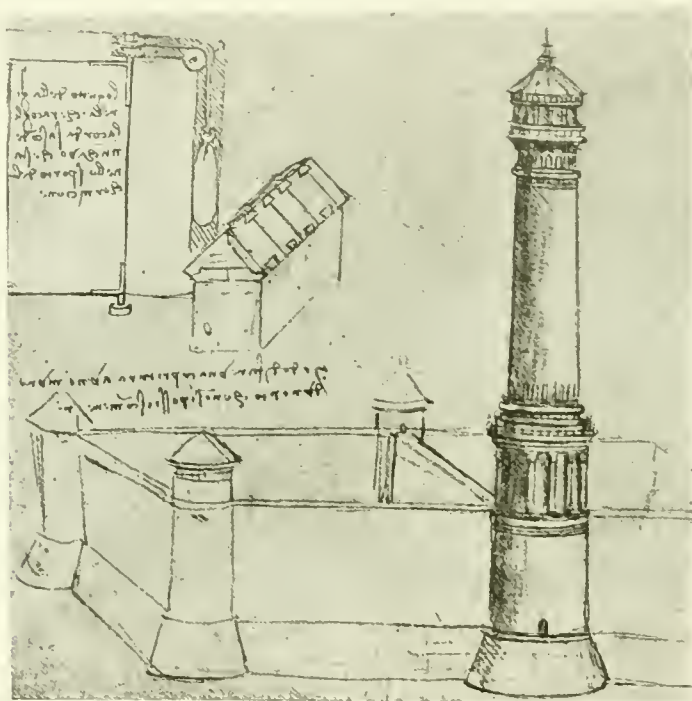



Fig. 431. - Progetto di una torre-faro dinanzi al Castello. (Ms. B. 23 v.).

credito di 35 lire) otteneva che il Duca ordinasse al Podestà di Cremona, che aveva sotto la propria giurisdizione il disgraziato pittore, di fargli un salvacondotto e di difenderlo dai creditori importuni (3). E la serie continua interminabile, pietosa (4).

Le condizioni della maggior parte degli architetti eran forse migliori perchè le prestazioni loro pratiche, necessarie, svariatissime (molti erano insieme ingegneri, scultori, idraulici, bombardieri) li facevano bene accolti. Tuttavia anche fra quelli

(1) *Pittori lombardi*, cit. IV. *Zanetto Bugatto e i ritrattisti della Corte* e *Rassegna d'arte*, 1912, 1913.

(2) La supplica loro — pubblicata, con molti errori e monca, dal Calvi — è in Arch. di Stato, Autografi, Pittori. *Stefano dei Fedeli*. Cfr. *Pittori lombardi*, cit., pag. 228 e n. 1.

(3) Arch. cit. *Missive*, 103. 1472-73, c. 129, r.

(4) Presso l'Archivio di Stato di Milano la serie che porta, non del tutto esattamente, il titolo *Autografi, Pittori*, ecc., è piena di suppliche di artisti per le stesse ragioni.

non mancavan le vittime del limitato e ancor medioevale concetto che i più avevano delle opere dell'ingegno. E gli esempi son quindi tanto più sintomatici.

Ambrogio da Bescapè, ingegnere ducale e bombardiere del tempo di Bianca Maria Sforza, era così mal pagato da esser costretto a rivolgersi agli usurai e a impegnare le sue robe. Dopo ben sedici anni di lavoro ai servizi di Filippo Maria Visconti ancora non aveva avuto quanto gli spettava, così da esser costretto, più tardi, a scongiurare Bianca Maria Sforza che gli evitasse l'onta della prigione per debiti (1). Gli imprenditori e i tesorieri ducali accrescevano, con le loro tirchierie, le tristi condizioni di molti architetti, i quali prestavano l'opera preziosa a costrurre e a

Fig. 432. - Schizzi degli antichi torrioni del Castello (?). (Codice Atlantico, fol. 43 v.).

rafforzare i fortilizi di cui il Ducato, da Domodossola a Ventimiglia, si armava. Lo stesso Bartolomeo Gadio — attivissimo direttore generale dei lavori nei forti al tempo di Galeazzo Maria e di cui rimane nel nostro Archivio di Stato un numero grande di lettere, che ancor attendono chi se ne valga per tracciar la storia dell'edilizia militare lombarda di quasi un secolo (2) — aveva il mal vezzo, forse per colpa della Camera ducale che gli faceva difettare le risorse di denaro — di gravar la mano su gli ingegneri da lui dipendenti, privandoli perfino del necessario. Una delle sue vittime fu Danesio Maineri, infaticabile architetto che per ben quarantadue anni lavorò agli ordini, non diremo agli stipendi, degli Sforza, ai quali di frequente dovette ricor-

(1) *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 1889, pag. 80.

(2) Arch. di Stato. Autografi, Architetti. *Bartolomeo Gadio* e serie *Fortilizi*.

rere per aiuto. Nel 1468, ammalato e povero, si raccomanda al principe perchè non lo abbandoni, altrimenti — egli scrive — *sarà forza darme in mane del turco per uscire da le mani d'esso Bartolomeo* (1). Gli fu pari in attività e in disgrazia Maffeo da Como, valente ingegnere che spese l'intera esistenza al servizio degli Sforza e fu applicato a tutti i lavori edilizi più importanti del ducato dal 1450 al 1496. Ci son rimaste sue suppliche ai principi e specialmente a Bona di Savoja che muovono ancora a compassione, specialmente chi sappia legger fra le righe di quella povera prosa e assurga dai fatti a considerazioni più elevate. Indarno egli si era rivolto all'insensibile Galeazzo Sforza. Ma il rigido Cicco Simonetta si mosse a pietà del *poverelo* sempre fedele alla casa ducale e artista abile che, allora, lavorava lontano dalla capitale e aveva *lassato ad casa sua a Milano tra fioli e mogliere et altri in casa boche undici che moreno de fame!* (2). Come sembrano più amaramente menzognere certe esaltazioni del mecenatismo dei principi!

Le condizioni non eran molto più liete per gli artisti maggiori. Bramante stesso, caro e utile al Moro, ebbe a ripetere diuturne lamentele — s'è visto — in prosa e in rima, sui suoi guai; benchè non sia ingiustificato il sospetto che esse non avessero serio fondamento, così che egli potrebbe rappresentare ancora un'eccezione fortunata. Ma il suo discepolo affezionato, il Cesariano, lo disse *patiente filio di paupertate*. La pazienza è infatti la qualità che sorregge l'artista nostro di quel tempo. Ci volle tutta la retorica di certi scrittori antichi e moderni — ai quali la parola genuina, suggestiva dei documenti d'archivio sembra fredda perchè non ne intendono l'intima poesia e magari non la sanno leggere — per intessere la leggenda delle magnifiche condizioni degli artisti del nostro Rinascimento e del mecenatismo dei principi. Se più tardi qualche artista privilegiato trovò, a Roma sopratutto, chi ne valutasse a suon di scudi i meriti e chi, come Isabella d'Este, ne intuisse lo spirito superiore, molti, troppi fra i suoi compagni continueranno a esser mal pagati e tenuti nello stesso conto degli operai e degli artigiani.

Il libro di bottega del povero Lorenzo Lotto, con la sua interminabile pietosa sequela di miserie e di ripieghi, sembra rappresentare, in pieno Cinquecento, le condizioni di tutta la sua classe.

Le condizioni private di Leonardo.

Leonardo da Vinci non fu più fortunato degli altri. Molti scrittori della nostra storia dell'arte ci favoleggian volontieri, fidando su qualche vecchia sospetta testimonianza, di un Leonardo gran signore e gran gaudente, alternante le cure dell'arte con gli spassi della vita di corte, proprietario di case, di cavalli, di tesori, gaio novellatore e virtuoso suonator di strumenti, coi quali, come un menestrello antico dinanzi alle dame estatiche, accompagna il canto dolcissimo. Ahimè! non così ci dipingono il grand'uomo quei testimoni eloquenti che sono i ricordi ch'egli stesso disseminò ne' suoi manoscritti. Non così ce lo ricordano le poche altre carte del

(1) *Bollett. St. della Svizzera It.*, 1893, pag. 167.
(2) *Bollett. St. della Svizzera It.*, 1890, pag. 144.

tempo che parlano di lui, più attendibili dei poeti e dei letterati che gli furon contemporanei o di poco gli seguirono e che, portati dalla moda letteraria, magnificaron uomini e cose, senza misura e sopratutto senza fedeltà. Per un lunghissimo periodo di tempo, a Firenze e a Milano, l'artista di genio ma lento a produrre fu assillato dalle piccole preoccupazioni di una vita quasi povera. Oggi è un ducato ch'egli è costretto a chiedere a prestito e di cui tien conto religiosamente, domani son pochi soldi entro cui deve limitare il pasto frugale, doman l'altro è la mancanza di dieci cose necessarie — le scarpe, gli occhiali, la tela — che lo preoccupa. Il duca sembra ignorare, per un pezzo, persino la sua esistenza a Milano. Le lettere ducali abbondantissime di ricordi di mille cose del governo e dei personaggi più in vista, non fanno mai cenno di lui, come s'egli nemmeno, per quasi vent'anni, si fosse trovato nella capitale del Ducato. S'egli si rivolge al Moro è per domandarne l'aiuto. Ben dieci anni dopo aver dipinto la *Vergine delle Rocce* egli è ancor costretto a chiedere il complemento della somma promessagli in compenso! Spirito superiore e indipendente egli dovrà, per non rimaner travolto, aggrapparsi a un uomo per conoscenza della vita pratica più forte di lui e, seguendo la consuetudine, associarsi a un arista da lui diverso e a lui tanto inferiore. La sua gran lentezza nel produrre rappresentò il maggior ostacolo a farsi strada in un luogo in cui l'attività era tenuta in maggior conto dell'ingegno. Gli artisti milanesi si moltiplicavano per guadagnar denaro e per soddisfare a tutte le commissioni; più i compensi eran modesti, e più, in cambio, la loro buona volontà era grande. Curiosa e sintomatica a tal proposito è una frase dell'ambasciatore ferrarese Giacomo Trotti in una sua lettera del 20 ottobre 1488 al Duca di Ferrara che attendeva invano certo oggetto ordinato a Milano: *questi gioti de artefici de Milano mai non dicono vero et tolgiono a fornire tuta Italia* (1). Leonardo dovrà rivolgersi al Duca stesso per lamentare le sue tristi condizioni finanziarie che lo astrinsero a interrompere un lavoro iniziato, per il quale non ebbe se non 50 ducati per 56 mesi e dovette mantenere alla meglio se e *sei bocche*, così che scongiura gli si dia altro lavoro. Ancora nel 1494 aveva un debito di dieci lire e due soldi con la fabbrica del Duomo. *Mi trovo lire 218 a di primo d'aprile 1499*, egli annota malinconicamente nel suo libro. Più volte ricorda i suoi occhiali e l'astuccio che li contiene: e ciò, senza indurci a vedere un Leonardo con tanto di occhiali costantemente sul naso, tuttavia, unito ai continui accenni alle piccole esigenze del suo povero vestito, non c'induce a immaginare l'artista elegante e poeta, amato dalle dame e trovatore che i non sullodati retori ci descrissero. Meglio così, in fondo. La figura del grande si fa più raccolta, più sdegnosa, più lontana dalla garrula leggerezza della Corte e dei cortigiani. E l'ammirazione e la simpatia per lui che attraversò siffatte contrarietà si fanno maggiori.

Bisogna arrivare all'ultimo anno di dimora di Leonardo a Milano per trovare la prova sicura, documentata di un atto di liberalità del Duca — che finalmente sembra essersi accorto del valore del maestro — in suo favore. Il principe gli regala una vigna di 16 pertiche e l'atto registra frasi di gran lode al pittore. Ma è troppo tardi. Il Moro perde la corona, l'opera sua rimane incompleta e Leonardo, quasi sconosciuto a Milano per dieciasette anni, chiuso in sè stesso, sdegnoso, se ne va, nel cuor dell'inverno, col fido Salaino, in cerca di miglior fortuna.

(1) Archivio di Stato di Modena. Cancelleria Ducale. *Carteggio degli ambasciatori ed agenti estensi in Milano.* Busta 5ª.

***

La " Vergine delle Rocce ". Il contratto.

Ambrogio De Predis, benchè più giovane di Leonardo (egli era nato verso il 1455) (1), pareva l'artista meglio adatto per trarre d'impaccio il maestro fiorentino, pratico com'egli era delle consuetudini milanesi e delle persone. Intraprendente per natura, anzi, per dirla con parola d'oggi, addirittura entrante, così da rendersi indispensabile alla corte di Milano e più tardi a quella dell'imperatore Massimiliano — che gli affidò l'esecuzione di ritratti, dei conii delle monete, di arazzi, persino degli abiti della corte, così che l'artista formò una società con certi banchieri milanesi, come vedremo in seguito parlando di lui (2) — sufficientemente provvisto di mezzi, tanto da possedere terreno e casa benchè la cospicua proprietà immobiliare del padre nel territorio di Sedriano si fosse assotigliata, egli vide certamente la convenienza di unirsi a Leonardo da Vinci, del quale egli intuì subito il valore. Non osiamo dire che s'egli ne avesse conosciuta fin d'allora la limitatissima facoltà di produrre, nel significato più modesto della parola, se lo sarebbe associato. Comunque, è verosimile che la fortunata società nel lavoro abbia giovato — economicamente — al giovane e inesperto artista fiorentino il quale, col mezzo del Preda, potè estendere le proprie relazioni fino a trovare, più tardi, la protezione di Lodovico il Moro che li accoglierà entrambi.

I tre soci nel lavoro si obbligaron dunque, nel 1483, col Priore della Scuola della Concezione, Bartolomeo degli Scarlioni e con otto scolari in rappresentanza della confraternita, ad eseguire la pittura e le decorazioni dell'ancona per la loro cappella, secondo una *lista de li ornamenti* lunga quanto precisa. L'ancona in legno, con figure a rilievo, era già stata eseguita qualche anno prima da un maestro Giacomo del Maino, che v'aveva lasciati gli *spazi piani e vodi* per le pitture. L'ancona era divisa in più scomparti, scolpita nella parte superiore con figure e scene a rilievo, liscia invece nella parte inferiore affinchè vi si potessero dipingere altre scene e figure. I tre nuovi artisti — dei quali soltanto Leonardo da Vinci vien chiamato *magister* — si obbligarono, in solido, a metter l'oro *fino* sulle vesti delle figure già intagliate e sulle decorazioni. Lo scomparto centrale della parte superiore racchiudeva in alto — forse nella cimasa — il Dio Padre con una gloria di serafini; nel mezzo la Vergine con altra gloria di angeli; in basso una prospettiva di montagne a rocce e, a quel che pare, fra le rocce, il presepio con Gesù bambino. Probabilmente — come pensa il Biscaro — le figure erano di mediocri dimensioni, in alto rilievo. La figura della Madonna doveva avere *la vesta de sopra brocato doro azurlotremarino. Item la camora brocato doro de lacha fina in cremesi a olio. Item la fodra de la vesta brocato doro verdo a olio... Item lo deo padre la veste de sopra brocato doro azurlotremarino:* gli angeli con *li camise internisati ala fogia grecha a olio.* Il prezioso e meticoloso contratto non dimentica di offrirci particolari sulle altre *figure ornate de diversi colori alla fogia grega o moderna,* sulla *perfectione* da darsi agli edifici, alle montagne, ecc.,

(1) Biscaro, loc. cit., pag. 132, n. 2.

(2) Del Preda studieremo l'attività nel capitolo sui Ritrattisti di Corte, in altro volume dedicato alle arti minori.

Tavola V. — Leonardo da Vinci. La *Vergine delle Rocce* - Museo del Louvre. Parigi.

Fig. 433. – Particolare del quadro del Louvre.

ognia cossa fatta a olio. Ai lati l'ancona si ornava di due serie di capitoli, cioè tre o quattro campi per ciascun lato, di forma rettangolare, racchiudente, ognun d'essi, un episodio della vita della Madonna con piccole figure a rilievo, che i pittori avevano a dorare e a dipingere: volti, mani e gambe andavan dipinti al color naturale; cornicioni, lesene e capitelli dell'ancona andavan messi a oro fino. Nei *quadri vodi* laterali dovevano esser dipinti otto angeli, quattro a destra e quattro a sinistra del quadro centrale, differenti l'uno da l'altro, cantanti e suonanti. *La tavola de mezo* —

Fig. 434. - L'angelo nel quadro del Louvre.

qui è la parte importante — *facta depenta in piano la nostra dona con lo suo fiolo e li angelli facta ad olio in tutta perfectione con quelli doy profetti vanno depenti piani con li colori fini.* Uno dei profeti doveva essere — come pensa il Biscaro — Isaia « la cui presenza è costante nelle antiche rappresentazioni della Concezione, come un simbolico richiamo alla testimonianza del profeta intorno al mistero della Vergine immacolata. » Finalmente la grande ancona era provvista della immancabile predella, *la banchetta ornata*, con figure a rilievo dorate e colorite ad olio. Ne diamo una ricostruzione approssimativa ispirata al documento e agli esempi sincroni lombardi (fig. 448).

Fig. 435. - Particolare dell'esemplare del Louvre.

I tre artisti si obbligarono a consegnare l'opera finita per la prossima festa della Concezione che cadeva l'8 dicembre 1483. Leonardo, così lento al lavoro, avrebbe dovuto eseguire la parte più importante a lui riserbata in men che otto mesi! Il compenso era fissato in ottocento lire imperiali (200 ducati), oltre quella maggior

Fig. 436. - Leonardo. Studio per l'angelo nel quadro del Louvre. - Biblioteca R. di Torino.

somma che sarebbe stata « dichiarata » da frate Agostino dei Ferrari, guardiano del monastero di San Francesco e da due scolari della Concezione; ma gli artisti si obbligarono a rispondere personalmente della bontà dell'esecuzione almeno per un decennio. Nel caso che Leonardo avesse abbandonato Milano prima del termine del lavoro, questo poteva esser compiuto da altro artista da scegliersi dai committenti.

Fig. 437. - Leonardo. Studio di panneggiamento ritenuto per l'angelo nel quadro del Louvre. Biblioteca R. di Windsor.

Evidentemente si faceva maggior assegnamento su Leonardo che sui Preda, ai quali eran riserbate verosimilmente le parti meno importanti dell'opera: ad Ambrogio gli angeli laterali, ad Evangelista le dorature e parte della pittura delle figure a rilievo. Passiam sopra alle garanzie che i diffidenti confratelli domandavano perchè si adoperasse oro fino e sulla penale a carico della parte inadempiente (1).

Le cose non corsero liscie, nonostante così espliciti patti. È noto infatti che in una supplica diretta più tardi al Duca — non si sa precisamente in che anno, perchè essa non è datata — da Gio. Ambrogio Preda e da Leonardo da Vinci, i due artisti, dopo aver esposto il patto steso con gli scolari della Concezione di San Francesco *de farli una ancona de figure de relevo misa tuta de oro fino et uno quadro de nostra dona depinta a olio et due quadri cum dui angeli grandi depinti similiter a olio* e dopo aver assicurato che il lavoro era stato eseguito, compresa *la dicta nostra dona facta a olio per lo dicto florentino* (2), « avvertono essere stato convenuto che, se i

Fig. 438. - Scuola di Leonardo. Disegno della mano dell'angelo (copia). Biblioteca R. di Windsor.

lavori importavano un valore superiore alle lire ottocento, gli scolari della Concezione avrebbero dovuto pagare il di più secondo quanto sarebbe stato « declarato » da frate Agostino e da due dei proprî confratelli a ciò deputati. Aggiungono che, sebbene le lire ottocento fossero andate consunte per intero nelle spese per i lavori dell'ancona in rilievo, i tre commissari si rifiutano di procedere ad una regolare perizia, previa prestazione di giuramento, ma pretendevano dare un giudizio « de equitate »; e mentre il valore de' quadri dei due angeli grandi e della « tavola della nostra dona », senza contare la decorazione dell'ancona, ascendeva a ducati trecento (lire milleduecento), i commissari volevano stimare solo venticinque ducati (lire cento) la tavola « facta a olio per lo dicto fiorentino » per la quale i medesimi ricorrenti avevano già avuto offerta di ducati cento da persone desiderose di farne l'acquisto » (3). Chiedono perciò al duca che i due commissari stimino il

(1) BISCARO, loc. cit.

(2) E. MOTTA. *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci* (in *Archivio Storico Lombardo*, 1894, pag. 975) e BISCARO, loc. cit., doc. III.

(3) BISCARO, loc. cit.

quadro di « nostra dona » e quelli dei due angeli, oppure si nominino due periti dell'arte, uno per ciascuna parte, al cui giudizio i contraenti debbano attenersi e con l'obbligo, per gli scolari, di pagar subito l'importo che gli esperti dichiareranno, a meno che gli scolari stessi preferiscano restituire agli artisti « la nostra dona fatta a olio ».

Da questo ben elaborato documento si rileva che importanti modificazioni eran state apportate, durante l'esecuzione, al complesso lavoro. Gli otto angioli,

Fig. 439. - Leonardo. - Biblioteca R. di Windsor.

quattro per lato, nei due comparti di fianco alla tavola « de nostra dona », eran stati ridotti a due soli ma grandi, così che occupavan ciascuno tutto il piano dello scomparto: dal che il Biscaro deduce che « la ripugnanza di Leonardo per le rappresentazioni frazionate in una serie di scomparti aveva finito per imporsi contro i patti della convenzione » — ciò che è verosimile, pur rimanendo sempre nel campo delle pure ipotesi, visto che precisamente quella parte non era riserbata a Leonardo — e alla rappresentazione della Vergine col figlio e i due profeti s'era sostituito « quel

più intimo e spirituale convegno che tutti ammiriamo sotto il nome della *Vergine delle Roccie* » (1) (Tav. VI).

La supplica ci ascicura che il Preda e Leonardo avevan riscossa intera la somma delle lire ottocento. Non ricorda Evangelista, forse già morto allora: ma poichè si sa ch' egli aveva fatto testamento il 27 dicembre 1490 (2) dichiarandosi *eger corporis*, ammalato, è evidente che quella supplica è posteriore a quell' anno; perchè, essendo il contratto steso in modo che i contraenti vi si dichiaravano interessati come solidali e indivisibili, il suo nome avrebbe dovuto realmente figurare

Fig. 440. - Leonardo. - Biblioteca R. di Windsor.

nella supplica. Anche l'annotazione di Leonardo (nel Codice già Ashburnham I, 1, a, ora nella biblioteca dell' Istituto di Francia) richiamata dal Biscaro stesso, relativa a una serie di esazioni per l' importo complessivo di lire imperiali 811, sotto la data del 10 luglio 1492, somma approssimativamente corrispondente a quella convenuta, compreso il di più ammesso nel contratto (che in tal caso si sarebbe ridotto a poche lire), concorre a farci ritenere che la supplica famosa sia stata presentata intorno al 1492: precisamente come già altra volta — prima delle scoperte preziose

(1) BISCARO, loc. cit.
(2) BISCARO, loc. cit., pag. 148, n. 1.

del Biscaro — noi avevamo intuito in base a un documento da noi rintracciato e pubblicato (1). In un protocollo presso l'Archivio di Stato trovammo questo riassunto di una supplica: *Ioannes Ambrosius Preda et Leonardus da Vinci Florentinus exponunt alias convenisse cum scolaribus Conceptionis Sancti Francisci Mediolani ad faciendam quasdam picturas.* E poichè negli atti trascritti in sunto accanto a quello Lodovico il Moro è chiamato ancora *Duca di Bari* (titolo che sostitui nel 1494 con l'altro di Duca di Milano) e v'è ricordata la duchessa Beatrice che andò sposa al Moro nel 1491, noi siam persuasi che l'atto steso appartenga al periodo 1491-1494. L'ammettere, come sembrò ad altri (2), che — dato certo disordine della cancelleria ducale la quale avrebbe spesso trascritto alla rinfusa senza ordine cronologico — non

Fig. 441. - Leonardo. - Biblioteca R. di Windsor.

sia molto sicura la nostra induzione, esige, di fronte alle considerazioni su esposte e al suggestivo accenno del 1492 del Codice I, uno sforzo maggiore che accettare come provato questo fatto importante: Leonardo e il Preda attesero fino al 1492 per esser

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Un nuovo documento sulla « Vergine delle Roccie » di Leonardo.* (In *Rassegna d'arte*, luglio 1901, pag. 110). Il documento ci era stato indicato da un funzionario dell'Archivio di Stato che stava compiendo un parziale riordinamento. Per questo non ci fu possibile indicarlo altrimenti che come facente parte di una miscellanea, ignorando lo stesso funzionario che ce lo mise sott'occhio la destinazione avvenire. Questo osservammo allora e questo sembra essere sfuggito al Biscaro, che altrimenti non avrebbe scritto che noi omettemmo di farne sapere la collocazione, così che il rintracciare il protocollo fu, in seguito, impossibile. A chi ce lo mostrò in esame naturalmente lo restituimmo, nè egli, interpellato, ricorda oggi dove, allora, il documento possa esser stato collocato, poichè era senza data. Forse è a rintracciarsi fra le carte non datate, in coda al *carteggio*.

(2) Biscaro, loc. cit.

compensati, nella misura da essi desiderata, per il loro lavoro. E poichè non vi riuscirono si rivolsero al duca per ottener giustizia. L'aver atteso dieci anni inutilmente senza ottenere soddisfazione, se a prima vista può sembrare strano a chi non conosca addentro le condizioni dei nostri artisti del quattrocento e le deplorevoli consuetudini dei committenti — di che s'è visto precedentemente — rientra quasi nell'ordine normale delle cose d'allora! Può anche darsi che Leonardo non sia stato puntuale, al solito, nel compiere il lavoro affidatogli: non era nella sua natura di affrettarsi all'opera assunta. Ma non possiam credere, col Biscaro, che al probabile ritardo contribuisse questa volta una lenta e matura elaborazione del dipinto, per le ragioni che esporremo più innanzi. Si trattava, in fondo, di un soggetto che il maestro aveva già elaborato in precedenza. Egli non fece che semplificare il progetto prima espresso nel contratto e ripetere, quasi tal quale, la scena dipinta nell'esemplare precedente, oggi al

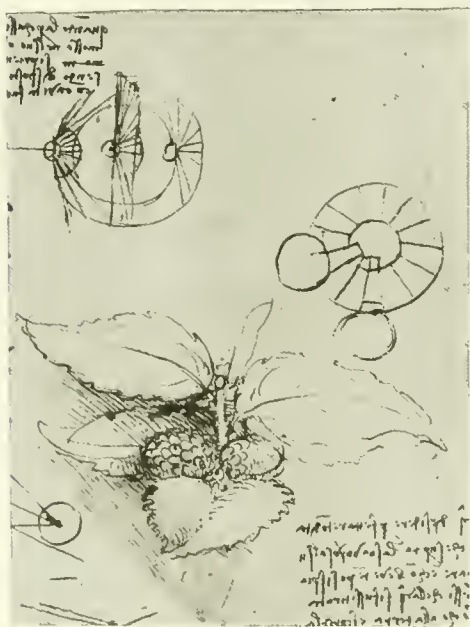



Fig. 442. - Leonardo. - (Codice Atl. 264. r.). Fig. 443. - Leonardo. - Parigi. Bibl. dell'Ist. Ms. B.
Studi pel primo piano della *Vergine delle Rocce* (?).

Louvre. Anzi è verosimile che, più che il desiderio di modernità d'intenti, l'inducesse a semplificare la scena il desiderio di limitarsi a riprodurre il primo dipinto, poichè il tempo stringeva. Era la sua una natura di infaticabile lavoratore nella ricerca teorica ma tuttavia insofferente del lavoro del pennello. Il testo della supplica e il fatto che già gli artisti avevano riscossa la maggior parte della somma desiderata ci fan ritenere che dall'ancona, già in possesso da tempo della Confraternita, non poteva essere staccata la tavola con la Madonna per esser restituita agli artisti, i quali misero innanzi la possibilità di un ritiro dell'opera d'arte evidentemente come una minaccia per indurre gli scolari a sborsare la differenza.

È troppo nota la discussione accesa fra quanti si sono occupati dell'opera di Leonardo, sulla fine che ebbe quel quadro. Ritirò Leonardo il dipinto mettendo in esecuzione, per consiglio e volontà dello Sforza, la sua minaccia? O gli scolari, per

non perderlo, finirono con lo sborsare l'intero compenso e si tennero la preziosa tavola? Noi, con altri, stiamo per questa seconda ipotesi: e pensiamo che essa rimase sull'altare fino allo scorcio del settecento. Luigi XII — così entusiasta delle opere di Leonardo da rimpiangere di non poter staccare e portarsi in Francia il *Cenacolo* — entrato a Milano nell'ottobre del 1499, dopo la fuga dello Sforza, non deve aver portato seco il quadro o dato disposizione di inviarlo in Francia dopo che gli scolari della Concezione avessero avuto in cambio un compenso in denaro e una copia esatta da collocarsi nel posto del capolavoro, sull'altare, come altri crede; siam convinti invece che il re acquistasse da Leonardo un altro esemplare della *Vergine delle Rocce*, cioè il primo, che l'artista aveva eseguito a Firenze e s'era portato con sè a Milano, forse non finito. Si sa che realmente l'esemplare della *Vergine delle Rocce* del Museo

Fig. 441. - Leonardo. - Biblioteca R. di Windsor.

del Louvre proviene dalla guardaroba dei re di Francia. È opinione prevalente — benchè le prove non risalgano oltre l'anno 1625 — che nella guardaroba reale fosse andato fin dai tempi di Francesco I, appassionato raccoglitore anch'egli di dipinti e ammiratore di Leonardo. Abbiamo rintracciato un inventario, in data 26 maggio 1781, degli arredi nella Cappella della Confraternita della Concezione che prova come sul posto vi fosse, oltre al « quadro dell'Immacolata, una cornice a piccola cimasa dorata » anche un'« ancona, baldacchino, il tutto di legno intagliato, parte a colore di bronzo e parte dorato, con sei piccoli quadri incassati nella medesima e cristalli per detta ancona » stimati lire 300. Siam persuasi — e il Biscaro è con noi (1) — che si tratti precisamente della stessa antica ancona dipinta e dorata dai Preda e che già era stata veduta sul posto e descritta dal Lomazzo, dal Torre (1674), dal Gerli (1774),

(1) Biscaro, loc. cit., pag. 146.

dal Bianconi. Uno degli ultimi ricordi del quadro sul posto è in un manoscritto settecentesco della Trivulziana (n. 1794) *Le magnificenze di Milano.* A foglio 233, parlandovisi della Basilica dei Santi Naborre e Felice, allora di San Francesco, v'è detto: *La prima cappella dopo l'altar Maggiore dalla parte della Epistola è dedicata all'Immacolata Concezione di Maria Vergine di cui se ne vede l'effigie dipinta da Leonardo da Vinci, con due angeli latterali. Pittore questi celebratissimo.* I due angeli laterali furon levati di là pei primi. Acquistati dalla famiglia Melzi, figurano in un vecchio inventario come infatti *provenienti dalla Chiesa di San Frannecesco Grande in Milano,* poi furon ceduti dalla famiglia stessa al Museo britannico (1). Nello stesso anno 1781 fu soppressa la Confraternita della Concezione in San Francesco Grande e annessa ai luoghi pii di Santa Caterina alla Ruota e della Senavra (2).

Fig. 445. - Leonardo.
(Codice Atlantico fol. 244. r.).

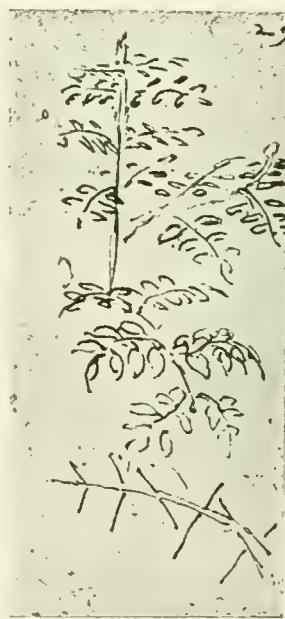



Fig. 446. - Leonardo.
Parigi. Bibl. dell'Istituto. Ms. G.

Il 17 luglio 1785 l'Amministrazione di Santa Caterina vendette a Gavino Hamilton per 1582 franchi il quadro « rappresentante la Beata Vergine proveniente dal Pio Luogo della Immacolata in San Francesco. » — « Vendete pure liberamente » — scriveva alla leggera il marchese Alberto Origoni al ciambellano e regio Amministratore conte Cicogna — « il quadro a M. Hamilton o a chiunque per il prezzo migliore che potrà riuscire alla vostra solita destrezza, giacchè v'interviene la superiore adesione di S. A. R. da me interpellata ieri sera da cui ne riportai il necessario assenso, ed ecco che ci liberiamo da un mobile che andava in perenzione ogni giorno, aprofittando di una somma in pro della nostra casa » e allegava un ordine 30 giugno 1785 di consegnare il « quadro rappresentante la Vergine, asserito di Leonardo da Vinci,

(1) G. Carotti. *Capi d'arte appartenenti alla duchessa Melzi d'Eril Barbò.* Milano 1901, pag. 180.

(2) E. Verga (nel 6° fascicolo della *Raccolta Vinciana.* Milano 1910, pag. 61).

ricevendone il prezzo di zecchini centododici di Roma. » E la deplorevolissima deliberazione è firmata da Gavino Hamilton. Una lettera dello stesso conte Cicogna assicura che quel quadro « rappresentante la B. V. », « da alcuni giudicato di Leonardo da Vinci, da altri del Luini » (!) era « in qualche parte male riacomodato, in altre assai guasto », così che non gli era riuscito di ottenerne un prezzo maggiore. Il quadro fu senz'altro consegnato — per lire 1582 — all'Hamilton! Questi lo portò seco in Inghilterra (1) dove fece parte, in seguito, della raccolta del Conte di Suffolk finchè, nel 1880, fu acquistato per 250 mila franchi dalla Galleria Nazionale di Londra.

L'« ancona tutta di legno intagliato e dorato con n. 6 statue ed innicchiati n. 7 quadri di buon autore » e « nella sommità dell'ancona due pezzi di quadri rappresentanti due angioli » e « altri n. 6 piccoli quadri nelle lesene di detto altare », che figurano in un inventario del 31 marzo 1798 della chiesa di San Francesco, potrebbero ben rappresentare l'incorniciatura del prezioso dipinto rimasta sul luogo

Fig. 447. - Leonardo. - Biblioteca R. di Windsor.

dopo la malaugurata vendita (2): incorniciatura che, nonostante le nostre diligenti ricerche e inchieste, non ci è dato sapere come e dove sia finita.

Così stando le cose è ben naturale concludere che l'originale della *Vergine delle Rocce* eseguito da Leonardo a Firenze e portato con sè a Milano sia veramente — come oggi la critica quasi concordemente ritiene — quello di Parigi; mentre quello di Londra è l'esemplare eseguito a Milano nel 1483 e negli anni seguenti in collaborazione da Leonardo e dal Preda (il primo pel disegno, il secondo pel colorito) pei confratelli della Concezione. I pochi studiosi invece che non sanno acconciarsi a

---

(1) E. Verga. *La vendita della « Vergine delle Roccie » a Gavino Hamilton* (in *Raccolta Vinciana*. 2° fascicolo, 1906, pag. 81 e seg.).

(2) Arch. di Stato. F. R. p. m. Conventi, Chiese, *San Francesco Grande. B. 1862 Circondario.* Le nostre ricerche nelle chiese e nei magazzeni dell'Ospedale Maggiore, di Santa Caterina, della Senavra per rintracciare la preziosa cornice non approdarono a nulla. Nell'inventario del mobiliare di Santa Caterina in data 31 dicembre 1868 al n. 1183 figura un *intaglio in legno stile antico rappresentante il Padre Eterno con verniciature ed indorature* nella sagrestia della chiesa. Oggi è irreperibile. Nel Brefotrofio rimangon solo i documenti della vendita della Madonna vinciana a Gavino Hamilton su ricordati. Ma poichè v'è ricordo di vendite di anticaglie ad antiquari fatte, da parte delle direzioni dell'Ospedale e del Brefotrofio, molti anni sono, forse non è perduta la speranza di rintracciare lontano qualche avanzo della preziosa cornice.

vedere nell'esemplare di Londra — che pur vanta così squisite qualità artistiche — una copia o, meglio, una replica del seguace e collaboratore del grande fiorentino, condividono l'opinione di Salomon Reinach il quale — persuaso dell'autenticità leonardesca di ambedue gli esemplari — ritiene che l'esemplare di Parigi, affine all'arte del Verrocchio e a quell'angelo del Battesimo che un'autorevole tradizione dà al Vinci giovane, sia stato eseguito da Leonardo a Firenze; mentre l'esemplare di Londra sarebbe una replica da lui stesso eseguita a Milano per la congregazione della Concezione. Nella prima edizione del quadro l'angelo ha la mano tesa verso il piccolo

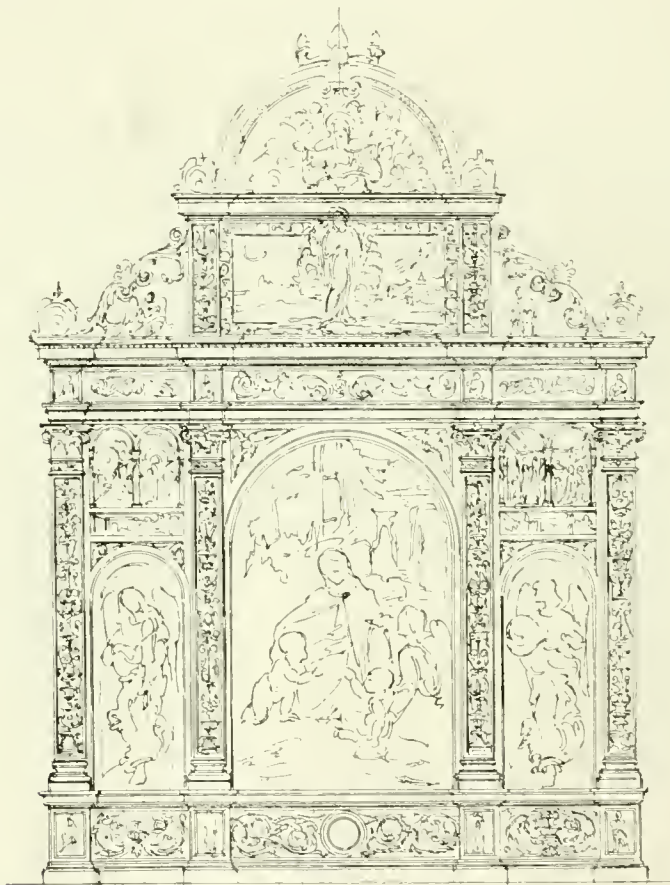



Fig. 448. - Ricomposizione approssimativa dell'ancona a rilievi e pitture con la *Vergine delle Rocce* per la Confraternita della Concezione.

San Giovanni per indicare ai fiorentini il loro protettore in adorazione di Gesù Cristo: allusione delicata alla pietà del luogo ed esortazione al fervore del culto locale. A Milano, incaricato di eseguire una Vergine Immacolata con due profeti, Leonardo da Vinci, sempre assillato dalle sue ricerche (se non proprio dai clienti!) tirò in lungo il lavoro, finchè si decise a sostituire alla composizione tassativamente ordinatagli una variante di quella da lui già fatta a Firenze, ciò che gli avrebbe evitato nuovi studi e ricerche speciali.

Ma poichè il gesto suggestivo dell'angelo a Milano non avrebbe avuto significato, egli lo tolse. D'altra parte come attribuire a un copista una variante

Tavola VI. — Leonardo da Vinci e Ambrogio De Predis.
La *Vergine delle Rocce* già presso la Confraternita della Concezione a Milano
oggi nella Galleria Nazionale di Londra.

di così grande importanza? Leonardo solo poteva permettersela nell'opera propria (1). E chi sa che la circostanza occasionale di trovarsi già, nella cornice in legno precedentemente eseguita da maestro Giacomo del Maino, certe montagne e rocce (delle quali invece non è fatto parola pel quadro da eseguirsi da Leonardo) abbia indotto il pittore fiorentino a ripetere lo stesso soggetto ch'egli aveva già pronto e in cui il fondo a rocce si sarebbe, in certo modo, intonato a quello della cornice continuandone il motivo?

Arrivati a questo punto della questione vien naturale una domanda: perchè Leonardo da Vinci non cedette addirittura, per esser collocata nell'ancona (dove non sarebbe stato difficile sostituire la tavola dipinta con quella ancor bianca), la tavola ch'egli aveva portata seco da Firenze? La ragione vera, convincente non conosciamo. E solo in via di ipotesi possiam ritenere che dipendesse dal fatto che le misure del dipinto non corrispondevano allo spazio *vacuo* dell'ancona intagliata e già pronta.

Il Seidlitz, offrendoci le misure precise dei due esemplari, (quello di Parigi m. 1,99 d'altezza su m. 1.22 di larghezza; quello di Londra invece m. 1,85 su m. 1,65) ci dà forse, senza saperlo, l'opportunità di spiegare la ragione per la quale Leonardo si sarebbe tenuto qualche tempo la tavola che poi offrì al re di Francia, mentre fu obbligato a prepararne una seconda pei fratelli della Concezione (2). La tavola di Parigi è troppo più alta e un po' più larga dell'altra perchè potesse adattarsi a occupare lo spazio vuoto nell'ancona della Confraternita: ancona che, come s'è visto, era già stata intagliata precedentemente da altri, e ad essa i confratelli tenevan molto, per la sua ricchezza.

Per esaurire questa esposizione — forse arida e punto divertente per le sue referenze a un contratto notarile apparentemente freddo, ma interessante per il gran nome e la grande opera che vi son legati — e prima di procedere all'esame dei due dipinti, accenneremo a un'ultima considerazione ch'è indipendente dall'importanza che si voglia dare ai documenti e che si fonda su una constatazione di fatto. Poichè le numerose copie — si dice da alcuni — della *Vergine delle Rocce* dovute alla scuola lombarda riproducon tutte o quasi tutte il dipinto di Londra, e non quello di Parigi, se ne conclude che ciò deriva appunto dal fatto che gli artisti, recandosi a copiare, nella chiesa di San Francesco, il famoso dipinto, « vi trovarono ben presto la seconda redazione sostituita all'originale leonardesco « (3). Ma, come s'è visto, la versione del Reinach risponde all'obbiezione: se l'esemplare venduto all'Hamilton era precisamente quello dipinto a Milano almeno in parte da Leonardo, i copisti — indotti dalla fama del pittore — riproducevan precisamente un'originale vinciano: originale almeno nel disegno e nella diretta ispirazione del maestro che vi aveva collaborato.

---

(1) S. REINACH. *Documents nouveaux sur la Vièrge des Rochers* (nei *Comptes rendus de l'Academie des inscriptions.* Parigi, 1900).

(2) Il BISCARO, loc. cit., pag. 144, n. 1, dà invece le seguenti misure ch'egli dice esatte: 1,89 × 1,195 per il quadro di Londra e 1,975 × 1,23 e, pensando che la differenza nelle dimensioni dei due quadri di Londra e di Parigi possa dipendere in parte dal diverso sistema seguito nella misurazione, secondo che si sia tenuto conto o no del margine del quadro coperto dalla cornice, ed in parte dal trasporto del dipinto di Parigi dalla tavola sulla tela, ne conclude che quella differenza non è tale da escludere che le due pitture fossero state in origine destinate ad occupare lo stesso spazio di mezzo dell'ancona. Ma a dir vero la differenza fra l'uno e l'altro esemplare è sempre notevole.

(3) C. RICCI. *Per la « Vergine delle Roccie ». Appunto* (nel 4° fascicolo della *Raccolta Vinciana* 1908, pag. 79 e seg.).

A favorire in modo singolare l'opinione del Reinach v'è un'antica attestazione sulla quale non sembra si sia posta fin qui la dovuta attenzione. Gio. Paolo Lomazzo — uno scrittore abbastanza esatto nelle sue osservazioni e che, per esser nato nel 1538, ebbe modo di vedere ancora a Milano numerosi disegni e dipinti leonardeschi quando la fama del maestro fiorentino era ancor viva — nel suo *Trattato dell'arte della pittura* ci offre la più antica affermazione sulla paternità leonardesca della *Vergine delle Rocce* nella cappella della Concezione in San Francesco. Dopo aver ricordato che il *Cartone della Sant'Anna* di Leonardo da Vinci si trovava, mentre egli scriveva, presso Aurelio Luini pittore e che di Leonardo a Milano *ne vanno attorno molti disegni*, indicava pure, del fiorentino, la *tavola che si vede nella Cappella della Conceptione in Santo Francesco*, ch'egli descrisse: e più avanti, nel libro quarto — *dei lumi* — insisteva notando come a *esempio della vera arte di disporre esattamente i lumi ci potrà servire in vece di tutti quella tavola di Leonardo Vinci, oltre molti altri suoi disegni allumati, che è in Santo Francesco in Milano dove è dipinta la Concettione della Madonna.* Ora, se si pensi che il *Trattato* del Lomazzo fu dato alla stampa nel 1584 (la sua lettera di dedica del libro al granduca di Savoja è del 23 giugno di quell'anno) ma si rivela opera di lunga preparazione dei diversi anni precedenti, se si rifletta ancora che nel 1515 Leonardo era ritornato in Lombardia donde la sua fama si spandeva alta per il mondo, se ne deduce che sessanta o settant'anni dopo la partenza del maestro, il quadro di San Francesco era ritenuto, a Milano, dallo storico della pittura locale, precisamente per opera sua. L'ammettere che il Lomazzo, con le sue relazioni coi più vecchi pittori del luogo (che nella lor giovinezza avevano avvicinato Leonardo e studiate le opere sue), non conoscesse l'autore di quel quadro da lui più volte citato a esempio è veramente uno sforzo che non ci sentiamo di compiere. Il Lomazzo, altrove, si rivela buon conoscitore dell'arte, della scienza e dei manoscritti del maestro *dei quali tutta l'Europa è piena et sono tenuti in grandissima stima dagli intendenti*, perchè giudicavano non potersi far meglio di quello che egli aveva fatto (1): egli, amico di Francesco Melzi, presso il quale vide i manoscritti nell'anatomia dei corpi; egli che conosceva altri possessori di manoscritti di Leonardo — quali Pompeo Leoni e Guido Mazzenta *dottore virtuosissimo, il quale li tiene molto cari* — e che assicurava come a Milano, a' suoi tempi, i precetti leonardeschi fossero in onore. Il ricordo di Leonardo ritorna frequente in quel suo secondo libro, nel quale insiste sui caratteri artistici a lui peculiari, palesando di averne ben scrutata la tecnica magnifica: *Leonardo nel dar il lume mostra che habbi temuto sempre di non darlo troppo chiaro, per riservarlo a miglior loco, et ha cercato di far molto intenso lo scuro, per ritrovar li suoi estremi.* Nessuno allora, in conclusione, era in grado di conoscere, meglio del Lomazzo, le opere di Leonardo, quelle conservate a Milano sopratutto, ch'egli aveva sempre sott'occhio.

Ciò posto, e poichè l'inferiorità dell'esemplare di Londra, di fronte a quello di Parigi, è evidente, la conclusione ci si presenta così chiara che non esitiamo a ritenerla, per conto nostro, definitiva. L'esemplare di Parigi è precisamente quello che Leonardo aveva eseguito (non sappiamo in che occasione) a Firenze prima del 1483 e che s'era portato a Milano dove forse — data la sua lentezza nell'operare — lo finì. L'esemplare di Londra è invece quello dipinto per gli scolari della Concezione, e

(1) *Idea del tempio della pittura*, 1590.

Fig. 449. - Ambrogio De Predis. Gli angioli già ai lati della *Vergine delle Rocce*. - Galleria Nazionale di Londra.

Fig. 450. - Particolare di uno degli angioli del Preda.

Fig. 451. - Particolare di un quadro di Ambrogio da Fossano nella Certosa di Pavia.

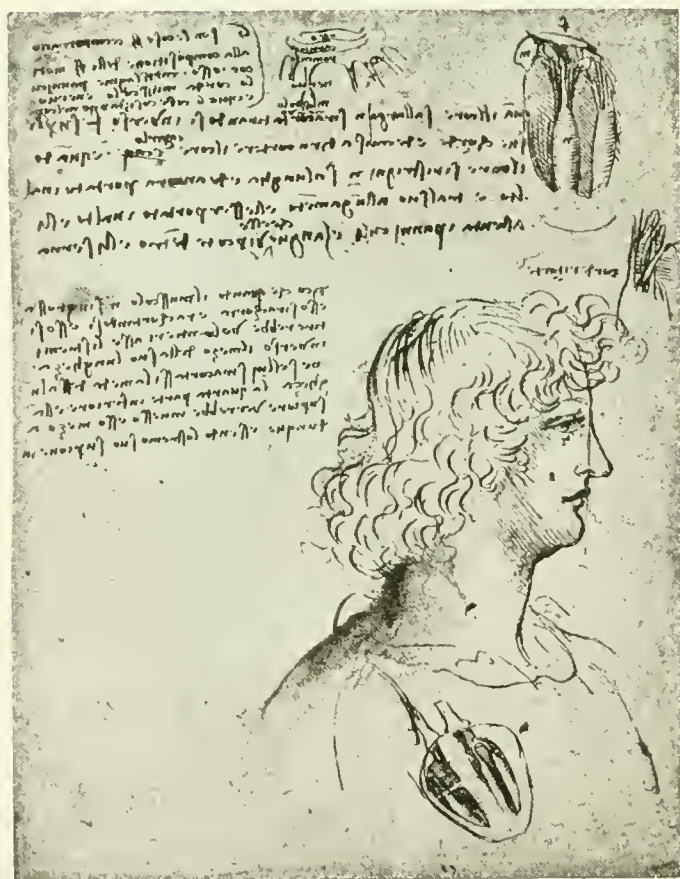



Fig. 452. - Leonardo. - Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 453. - Leonardo (?). - Biblioteca R. di Windsor.

l'inferiorità si spiega con l'intervento notevole del Preda — che verosimilmente colorì o completò l'opera sull'abbozzo di Leonardo — ma che può esser ben ritenuta in gran parte di Leonardo stesso perchè da lui ideata; e non era certo nell'interesse del maestro fiorentino o del suo collaboratore, il Preda, rivelare in che consistesse la parte dell'uno e in che quella dell'altro. Il Preda, più aspro colorista, non riuscì a dare alla creazione del maestro la delicatezza del prototipo fiorentino. Leonardo, da ben altre cure preoccupato, lasciò fare al suo socio e forse le cose andarono, per colpa del primo, tanto in lungo, che il secondo dovette, per suo incarico, accon-

Fig. 454. - Leonardo. Disegno (ritoccato) pel San Giovannino nel quadro di Londra. - Museo del Louvre.

ciarsi a completare o, se si vuole, a eseguire adirittura la tavola da Leonardo ideata e disegnata, fors'anche abbozzata. Tale fusione dell'opera di due maestri in uno stesso dipinto non era del resto una novità nell'arte italiana e tanto meno nell'arte lombarda, come s'è visto e come si vedrà ancora. Una lettera del tempo prova precisamente che più volte Leonardo metteva mano ai dipinti de' suoi allievi. L'intervento radicale del Preda contribuì forse a far apparire la tavola in quelle condizioni in cui essa si presentava alla fine del settecento quando fu venduta: cioè tale da esser ritenuta da qualcuno di Leonardo, da altri del Luini e assai guasta e annerita, così che i proprietari mostravan di disfarsene molto volontieri!

L'esemplare di Londra non è dunque una copia, ma una variante dell'originale di Parigi, ideata da Leonardo, dipinta da lui in collaborazione col Preda, il quale accuratamente ma men genialmente colorì o completò il dipinto nel lungo lavorìo delle mezze tinte. Non senza fondamento quindi il quadro fu ritenuto per molto tempo, a Milano stessa, come opera di Leonardo.

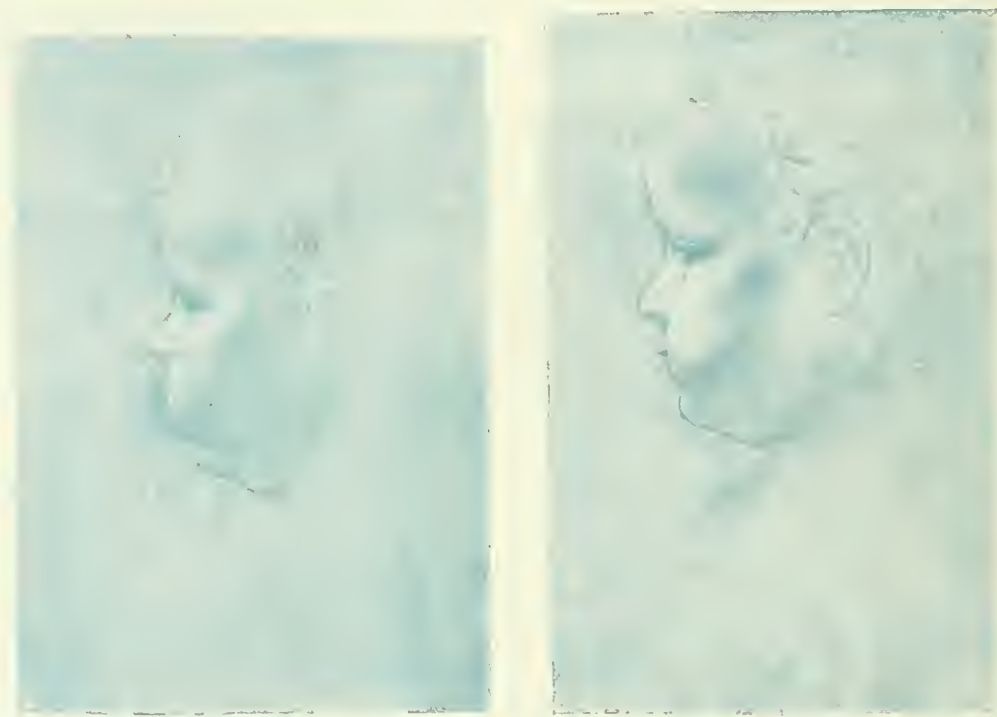



Fig. 455. - A. De Predis (?). Studi ispirati dalla testa del piccolo Gesù nel quadro di Londra. Museo del Louvre.

I due esemplari del quadro.

Il Seidlitz ha fatto oggetto di accurato esame, dall'aspetto critico, la questione della paternità artistica dei due esemplari (1). Anch'egli — già a conoscenza del documento pubblicato dal Motta, se non di quello del Biscaro che modificò molte altre conclusioni del Seidlitz stesso (il quale posticipò la data dell'esemplare di Londra di circa quattordici anni, credendolo posteriore al 1497) — è sicuro che « l'esemplare di Londra è lo stesso che si trovava nella chiesa di San Francesco in Milano, per la quale l'originale era stato commesso. » Dopo aver osservato le differenze sostanziali fra i due esemplari, egli aveva notato la distanza che corre fra le pieghe dei panneggiamenti del quadro di Parigi che « formano un ornamento per sè », come in tutte le opere fiorentine di Leonardo, e le pieghe del quadro di Londra che contribuiscono a far trasparire le forme del corpo in luogo di velarle; le forme stesse sono, in quello di Londra, più generali ed arrotondate, più molli e di conseguenza meno significative. Nella pittura di Parigi le teste hanno un'aria giova-

(1) W. von Seidlitz. *La Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci* (ne *L'Arte*, 1907, pag. 321 e seg.).

nile, gaia, e sono distintamente modellate ed individualizzate; mentre in quelle dell'esemplare di Londra è qualcosa di sentimentale che corrisponde ai gusti prevalenti nella Rinascenza nostra. L'esecuzione stessa della tavola londinese è inferiore a quella di Parigi: la fattura di quella — lo ammettono gli stessi suoi ammiratori — « è dura e grossolana, in modo che il problema alla cui soluzione Leonardo si dedicava con tutte le forze, cioè il fine chiaroscuro e le ricchezze della modellatura derivate dalle luci e dalle ombre, è del tutto escluso. » « Precisamente in quei tempi avanzati, » osservava il Voll che ha pur esaminato con competenza la bella questione (1), « Leonardo non avrebbe trascurato l'applicazione di quelle leggi pittoriche, alla cui

Fig. 456. - Ambrogio De Predis.
Disegno per altra composizione. - Museo del Louvre.

investigazione egli aveva dedicati tanti anni di studio assiduissimo. » Ma i due scrittori, credendo di vedere nell'esemplare di Londra una esecuzione cinquecentesca, conclusero, col Frizzoni (2), che evidentemente l'originale di Leonardo, in seguito alla nota supplica, fu restituito al maestro e che, di conseguenza, gli scolari della Concezione si dovettero accontentare di una variante eseguita più tardi. Ma a tale versione ha risposto bene il Biscaro, come s'è accennato. Non è verosimile che, dopo sborsata la maggior parte della somma (perchè, se si legge bene il documento, si constata che la differenza si limitava a ben poco), abbiano rinunciato al quadro perdendo la somma sborsata. « La pretesa di Leonardo e del Preda che i commissari dovessero rinvenire sul proprio giudizio, urtava contro la lettera del patto contrattuale, che era chiarissimo, e contro la presumibile intenzione dei contraenti » (3). E la confraternita era troppo potente e vantava membri di famiglie milanesi troppo influenti per correre il rischio di un sopruso a danno proprio, tanto più per favorire artisti per

(1) K. Voll. *Vergleichende Gemälde-Studien*. Monaco e Lipsia. 1907.
(2) G. Frizzoni (in *Archivio Storico dell'Arte*. 1894, pag. 61).
(3) Biscaro, loc. cit.

i quali, convien dirlo, nè il Duca nè le autorità nutrivano certo, allora, eccessive simpatie. D'altra parte, come abbiam detto, se l'esemplare sostituito sull'altare della confraternita a quello che si vorrebbe restituito a Leonardo, fosse stato eseguito da altri che dal maestro fiorentino, il Lomazzo, a lui così vicino e dell'opera sua così strenuo laudatore, non l'avrebbe ignorato. È questo, per noi, argomento di una vera importanza e che ci induce perciò a non accogliere l'ipotesi messa innanzi dal Biscaro stesso il quale, pur respingendo « l'ipotesi inverosimile della restituzione del quadro a Leonardo determinata dal rifiuto della confraternita di sottostare ad una spesa maggiore di quella dichiarata dai commissari, » sembra credere nella possibilità che

Fig. 457. - Copia antica dall'esemplare di Londra. - Bibl. R. di Windsor.

quello stesso originale, dopo aver figurato, fino alla caduta di Lodovico Sforza, sull'altare della confraternita, sia poi stato acquistato, nel 1499, da Luigi XII, che avrebbe fatto collocare in sua vece « una copia fedele »: quella che passò poi a Londra. E anche sulla « fedeltà » della pretesa copia s'è visto e vedremo ancora.

Il Frizzoni trovò nel quadro del Louvre « la sovrana finezza e perfezione d'indole fiorentina. » E quando si pensi che veramente l'artista a Firenze, oltre le opere di cui conosciamo con qualche sicurezza la sorte, v'eseguì o incominciò, nel 1478, due Madonne, com'egli stesso lasciò scritto, è ben lecito pensare che l'esemplare di Parigi faccia parte di quei primi lavori suoi (1). Perfettamente fiorentino, in confronto

(1) 1478. *Incominciai le due Vergini Marie*, nel ms. cit. da RICHTER, n. 663. Il Richter si studiò di identificarne i disegni.

alle opere successive del maestro, è il capolavoro oggi a Parigi. Ma fiorentino nelle forme, ch'egli perfezionò, non nell'ispirazione. Egli che bandiva il precetto dovere il pittore ricorrere ai sentimenti ispirati dalla natura, non imitare la maniera d'altri per non esser chiamato « nipote e non figliuolo della natura », compose la sua scena in modo assolutamente originale. Il soggetto stesso appare per la prima volta nell'arte. Nello svolgere una scena analoga, l'adorazione del Bambino, altri pittori s'eran studiati soltanto di comporre il gruppo in bella euritmia, col divin fanciullo nel centro, steso, nudo, in terra e la Vergine e il piccolo Giovanni ai lati. Lorenzo di Credi, nel tondo della raccolta Querini Stampalia, pose la Vergine e San Giovannino adoranti piamente Gesù, ma questi si volge altrove senza prender parte al raccoglimento della scena; oppure, nel quadro dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, accenna a porsi le dita in bocca, incompreso del sentimento dei personaggi circostanti. Altra volta, come nel quadro del Botticini della galleria di Modena e nell'ancona di Cosimo Rosselli nell'Accademia di Belle Arti di Firenze, il Bambino si sta tutto timo-

Fig. 458. - Boltraffio (?). Imitazioni libere dei putti della *Vergine delle Rocce* (?). - Museo di Caen.

roso e il piccolo Giovanni ora è in un angolo, in adorazione, or si avanza titubante: ma la sua presenza non è necessaria alla scena e non le aggiunge maestà nè novità d'azione. Nella stessa squisita Adorazione di Filippo Lippi nel Museo di Berlino, ch'è un poema di leggiadria e di delicatezza, il putto, inconsapevole della sua natura divina, porta il dito alla bocca e San Giovannino, nel secondo piano, guarda altrove. Leonardo invece raccolse le figure in una felice unità. Sotto una grotta più bella d'un tempio, tutta lussureggiante di erbe, di fiori luminosi, circonfusa da un'atmosfera calda di tramonto, la Vergine sembra invitare, con la destra, il piccolo Giovanni timoroso nella sua adorazione, ad avvicinarsi al Bambino benedicente, ch'essa guarda con dolcezza, non priva di malinconia, e con la mano stesa sul suo capo, che sembra voler proteggere fin d'ora dai pericoli lontani. L'angelo, dal viso di fanciulla, guarda fuor della scena ma per incitare al raccoglimento, additando il piccolo amico di Gesù, quasi a segnarlo a esempio all'umanità che troverà nella preghiera il ristoro alle sue sofferenze. V'è nelle espressioni diverse delle quattro figure, pur così solidamente modellate, un sentimento più che umano. La vigoria non mai raggiunta dei corpi, l'intensità delle luci, la delicatezza delle mezze tinte, la trasparenza stessa delle parti in ombra nelle più oscure anfrattuosità della roccia con quei loro toni freddi, azzur-

I. - **Le copie dell'esemplare di Parigi.**

Fig. 459. - Scuola di Leonardo. - Galleria Reale di Copenhagen.

Fig. 460. - Scuola lombarda. Secolo XVI. - Museo di Nantes.

Fig. 461. - Già nel Museo Campana.
Museo di Cäēn.

Fig. 462. - Dalla copia di Copenhagen.
Già nella collezione Cheramy di Parigi.

Fig. 463. - Bottega del Boltraffio; con un donatore della famiglia Lazzari. - Propr. Oreste Silvestri, Milano.

Fig. 464. - Maniera dei Piazza da Lodi. Proprietà della contessa Rosa Bertoglio, Milano.

Fig. 465. - Scuola lombarda del sec. XVI.
Proprietà dell'avv. Grossi di Treviglio.

Fig. 466. - Tergo della stessa copia.

rognoli non impediscono che il senso di felice naturalismo della tecnica (pur tanto alterata dallo stato di conservazione del dipinto) si fonda con la spiritualità dei volti e degli atteggiamenti. La scelta felice dei colori nei particolari, con quegli accostamenti delicati dell'azzurro cupo del manto e del rosso scuro della veste della Vergine, del verde dorato e del cinabro nelle ampie vesti dell'angelo, aggiunge bellezza alla scena divina. Il maestro fiorentino ha dato ai volti, alle membra nude, alle ben composte pieghe dei panni linee e vigoria ignote prima di lui (Tav. V e fig. 433, 434). Le carni sode dei fanciulli, con le rotondità e le turgidezze caratteristiche dell'infanzia (fig. 435), contrastano con la nervosità di quella ossuta, meravigliosa mano stesa dell'angelo e con quelle eleganti. dalle lunghe dita affusolate, dalle nocchie sporgenti, della Madonna. Per volontà del mago della tavolozza il terreno sassoso e nascosto ai profani s'è mutato in un giardino fiorito, degno di accogliere il Signor del mondo. Fuori della grotta, all'aperto, il sole cadente illumina con colori di sangue il mondo, che aspetta dal piccolo venuto la redenzione.

* * *

Le particolarità della pittura di Londra notate dal Koopmann (1) son ben quelle peculiari al Preda avvertite dal Seidlitz: le palpebre pesanti, grosse e rigide, le mani indecisamente segnate — così che il dito mediano del San Giovannino ha proporzioni contrarie alle naturali — le carni molli e flosce specialmente nella coscia sinistra del piccolo Gesù, la fattura monotona, uniforme dei capelli. In confronto all'esemplare di Parigi le forme son gonfie, amplificate. Soltanto che l'epoca tarda — per qualcuno posteriore al 1500 — proposta dal Seidlitz e da altri per l'esemplare di Londra non può più essere accolta, come s'è detto. Il Preda, dovendo ripetere un esemplare leonardesco, per quanto in società con Leonardo e sotto i suoi occhi, non poteva condurre il lavoro nello stesso modo di que' suoi ritratti che presenterebbero i tanto diversi caratteri notati da quello scrittore. Nel ritrarre dal vero i personaggi milanesi l'artista lombardo, lasciato libero, presenta le sue peculiari caratteristiche e quel suo fare secco, un po' legnoso e meticoloso. Nella *Vergine delle Rocce* invece, vincolato dall'imitazione dell'opera altrui, fu condotto a eccedere, a esagerar le forme pure delle figure del maestro fiorentino.

Ma nel quadro di Londra — l'ha notato il Richter (2) — tutto è semplificato. L'angelo ha abbassato il braccio teso; il velo che gli avvolge il braccio sinistro s'è mutato in una pesante stoffa; l'occhio s'è abbassato; le mani hanno perduto la loro squisita delicatezza e insieme la loro forza nervosa; i capelli si sono appesantiti e mutati quasi in parrucche; le piante e i fiori del paesaggio non hanno più quell'esatta forma realistica che nel prototipo rivelava la conoscenza botanica di chi li compose e li accarezzò col pennello. (Tav. VI).

I molteplici restauri — di che il Poynter, che potè osservare il quadro di Londra fuor della cornice e senza il vetro, diè notizie (3) — fecero il resto. S'è visto, d'altra parte, in che stato i venditori dichiararono fosse il quadro a Milano all'atto

(1) In *Repertorium für Kunstw.*, 1891, pag. 356.
(2) J. P. Richter (in *The Art Journal*, 1894).
(3) Ed. J. Poynter. *Our Lady of the Rocks* (in *The Art Journal*, 1894, pag. 229 e seg.).

della cessione all' Hamilton. Forse quella gonfiezza che si lamenta nelle vesti e in altri particolari del dipinto del De Predis sono in parte da addebitare ai vecchi restauratori: dell'opera dei quali la tavola, esposta per tre secoli sull'altare, dinnanzi al fumo delle candele, ebbe certamente bisogno.

In ogni modo è facile concludere, col Seidlitz, che le due pitture — tanto differenti fra loro — non possono essere state copiate da un comune originale, sia quadro o cartone, in ogni caso perduto. E ci sembra pur naturale di concludere che le varianti notevoli dell'esemplare di Londra non possono esser state consigliate che dall'ideatore della scena, da Leonardo stesso. L'abolizione di quel braccio teso dell'angelo seduto dietro il piccolo Gesù sarà fors'anche, come fu osservato, dovuta a ragioni liturgiche e di opportunità, ma certo il sentimento artistico non ebbe che ad avvantaggiarsene. Quelle tre braccia tese con le mani sovrapposte ed equidistanti, della Vergine, dell'angelo, di Gesù, nell'esemplare di Parigi non son certo una felice trovata ne' rispondenti a quelle leggi di euritmia che Leonardo andava vieppiù curando e svolgendo. Sotto questo aspetto il quadro di Londra offre indubbiamente maggiore attrattiva. Ma il quadro ha pur perduto una delle ragioni della più squisita eleganza di forma in quella bellissima mano col dito così nervosamente modellato. E la replica non ha le grazie toscane ereditate dal Verrocchio, perfezionate dal grande allievo, nè l'incivisità del modellato e sopratutto la sapientissima minuziosità con cui il pennello nell'esemplare di Parigi ha tutto accarezzato con quel meticoloso e impeccabile giuoco delle luci e delle forti ombre. E sopratutto la replica non poteva vantare quel magnifico brulichio di fiori e di erbe che sembran cose vive nell'esemplare del Louvre e che nei primi piani, dalle fredde luci del terreno via via progredendo verso il fondo illuminato, fuor della grotta, dalle luci calde, quasi abbaglianti del dorato tramonto si rivelano all'occhio attento e paziente. Ma l'esemplare parigino, dal canto suo, dopo i ritocchi e gli annerimenti delle tinte nelle carni (che nelle ombre sembran bronzee e brune come si vedon sulle spiaggie meridionali italiane) ha pur perduto parte delle mezze tinte e i naturali trapassi fra luci vive e ombre profonde: e ha veduto così alterate alcune parte esenziali e, primo, il corpo delicato del piccolo San Giovanni.

Nella parte che, nella replica del soggetto, era stata più specialmente lasciata all'opera del Preda — i due angeli in atto di suonare e che ornavano le due parti laterali della grande ancona — l'artista milanese seguì verosimilmente i disegni o uno schizzo fornitigli dal suo grande socio nel lavoro; disegni che si cercano invano ma che sicuramente avrebber vantato quello spirito che Leonardo seppe imprimere ad ogni suo disegno, sia pur rapidissimo. E potremmo figurarceli vedendone altri di mano del maestro che offrono con quelle due figure qualche analogia e son sparsi nei fogli della Biblioteca di Windsor (fig. 452-453). Per quanto si tratti di ricordi occasionali v'è pur sempre a sufficenza per rintracciare con quelli dello scolaro qualche relazione apparente, se non di idealità artistica. Ma il Preda, non avendo questa volta sott'occhio l'esemplare finito del maestro, non seppe dare alle due figure il sentimento che si conveniva. I loro panni hanno movimenti di pieghe non naturali e piuttosto leziosità che spirituale dolcezza (fig. 449). Nei visi e nelle chiome fluenti egli sembra aver ricordato ancora la vecchia scuola lombarda in cui s'era venuta formando l'arte sua. Forse egli guardò alla dolcezza mite e cristiana di altri angioli del più dolce dei vecchi pittori di Lombardia: Ambrogio da Fossano. E nello sforzo di fondere le due tendenze artistiche egli compose le non belle ma pur dignitose figure d'angioli suonanti (fig. 451).

II. - **Le copie dell'esemplare di Londra.**

Fig. 467. - Cesare Magni (?).
Datata 1526. - Propr. G. F. Pedicini di Vitulano (Benevento).

Fig. 468. - Cesare Magni.
Museo di Napoli.

Fig. 469. - Maniera di Marco d'Oggiono.
Museo di Vercelli.

Fig. 470. - Dall'esemplare di Vercelli. Secolo XVI.
Chiesa parrocchiale di Vanzaghello.

I disegni.

Diversi disegni si possono utilmente riavvicinare ai due esemplari della *Vergine delle Rocce.*

Primo fra tutti, per spontaneità di esecuzione, quello per la testa dell'angelo nell'esemplare di Parigi ch'è nella Biblioteca Reale di Torino, in cui il tratteggio caratteristico proprio a Leonardo, da sinistra a destra, la profondità unita a una grande dolcezza dello sguardo, gli stessi pentimenti nella linea della fronte, degli zigomi e del collo rivelano uno studio originale di Leonardo stesso (fig. 436): al quale appartiene certamente anche il disegno del panneggiamento, che si vuole per lo

Fig. 471. - Scuola borgognona del sec. XVI.
Museo di Autun. - (Da fot. del prof. G. Carotti).

stesso angelo, ch'è conservato a Windsor (fig. 437), e che il Seidlitz fa risalire dubitativamente al periodo fiorentino (1).

Il Poynter credette di Leonardo il disegno della testa del piccolo Gesù per il quadro di Londra, che si conserva a Windsor; ma noi pensiamo, col Seidlitz, che esso non sia che una copia, e meschina, dall'esemplare di Londra (fig. 457). Invece il disegno riprodotto dal Seidlitz stesso (2) della testa del San Giovannino e ch'è conservato al Louvre (n. 2024) (fig. 454), corrisponde perfettamente nell'espressione e nelle dimensioni — come fu notato — con la pittura di Londra: il disegno fu traforato

(1) W. von Seidlitz. *I disegni di Leonardo da Vinci a Windsor* (nell'*Arte*, 1911, pag. 270). Ivi son pur descritti la testa di Gesù Bambino, verso sinistra, ritoccato da altri, la mano destra dell'angelo e uno studio della manica dello stesso angelo.

(2) In *Leonardo*, Vol. I, pag. 170.

per servire al dipinto ed è verosimilmente l'originale che Leonardo fornì al Preda per la replica. Al Preda appartengono invece verosimilmente, a giudicar da certa durezza metallica e dal tratteggio normale, tre disegni preparatori — ma non adoperati — per la testa del piccolo Gesù, conservati pure al Louvre (fig. 455-456). Son forse studi che l'artista milanese eseguì in quell'epoca o che gli serviron per altri dipinti. Ma all'opera del Preda dedichiamo altre pagine in altro volume. Il Seidlitz, confrontando quel disegno con quello del piccolo Francesco Sforza nell' Ambrosiana, credette anche questo del Preda. Su di che vedremo che pensarne a suo tempo (1).

Fig. 472. - Maniera del Luini. - Chiesa di Affori.

Numerosi disegni di rocce e grotte aspre e ferrigne sparsi fra i manoscritti vinciani e specialmente nel Codice Atlantico, pur senza corrispondere esattamente al primo piano del quadro, presentano tuttavia analogie con questo. Ma pensando che il quadro fu la prima opera di Leonardo a Milano e che quei disegni rappresentano piuttosto il frutto di osservazioni nelle lunghe ripetute peregrinazioni sue nella regione di Lombardia che — come quella del corso dell'Adda verso Paderno — più li ricorda, è verosimile che l'artista si valesse di quegli schizzi e di quei ricordi più tardi, in altre

(1) Cfr. KOOPMANN (in *Repertorium für Kunstw.*, 1891, pag. 356 e *Jahrbuch* di Vienna, 1906).

opere e verosimilmente pel fondo del ritratto di monna Lisa del Giocondo. Invece possono essere vantaggiosamente confrontati col primo piano del quadro di Parigi i delicati disegni di pianticelle e di fiori di campo (così cari a Leonardo ch'egli li sparse a piene mani e accarezzò pazientemente col pennello in quella e in altre composizioni) nei fogli di Windsor e di Parigi che qui riproduciamo (fig. 439-447).

***

Le copie dei due esemplari.

Le due edizioni del capolavoro vinciano ebbero un'influenza lunga, insistente sull'arte lombarda. Ma fu purtroppo un'influenza passiva, poco salutare. Troppa distanza separava l'arte perfettamente personale del grande fiorentino da quella del vecchio ambiente artistico lombardo, perchè i pittori cresciuti sull'esempio del vecchio Foppa, del dolce Bergognone, del rigido Zenale, sapessero ispirarvisi quel tanto che sarebbe forse stato sufficiente per dare giovani e nuove forze al vecchio corpo ancor vigoroso ma intorpidito. I pittori milanesi trovaron più comodo far proprî, senza riserva, i canoni leonardeschi e s'acconciarono a copiare, a copiare senza ritegno la *Vergine delle Rocce* da prima, il *Cenacolo* di poi (1).

(1) Le copie antiche della *Vergine delle Rocce* son numerose, nè tutte son note agli studiosi. Ci conviene esaminarle perchè in alcune di esse è ancora un'eco dell'arte potente del maestro. Incominciamo dalle copie dell'esemplare di Parigi le quali, per esser più vicine all'originale e allo spirito leonardesco, presentano maggiore importanza. Alcune poche furon copiate dall'originale che Leonardo aveva certo con sè a Milano e altre son copie di copie. La più fine e più vicina al grande originale è conservata nella Galleria Reale di Copenhagen ed è ignota agli scrittori di cose leonardesche (*). Possiamo offrirne una buona riproduzione mercè la cortesia di quella Direzione (fig. 459). È su tela e presenta m. 1,21 di larghezza e m. 1,46 di altezza; la prima misura corrisponde quindi quasi esattamente a quella di Parigi. L'altezza invece non corrisponde perchè l'esemplare di Copenhagen non è centinato ma rettangolare e la composizione termina poco più in su del principio della centina dell'originale e s'inizia, in basso, più in su che nel quadro di Parigi. Ma il motivo del gruppo e della parte di paesaggio che lo circonda corrisponde, nelle misure delle figure e di ogni parte loro, nel modellato dei corpi, le mani comprese, nei particolari, nelle pieghe anche più minute, all'originale di Parigi. Il colorito di questa copia — che il Frizzoni, che l'esaminò, ci assicura essere tanto fedele all'originale da non averne veduta altra migliore — ha « un incarnato grigio che accenna certamente a qualche maestro lombardo vissuto a breve distanza dal grande maestro. » A differenza di quasi tutte le altre copie fatte da disegni o da altre copie, questo esemplare presenta un accuratissimo studio del prototipo, così che i più insignificanti particolari son ripetuti con gli stessi sbattimenti di luce e con le stesse gradazioni d'ombre. Il modellato dei due putti nudi, con tutti gli infossamenti e le protuberanze delle lor carni sode, della bellissima mano distesa ossuta e nervosa dell'angelo, degli orecchi, delle pieghe — comprese quelle molto elaborate nel centro del manto della Vergine — son troppo simili nei due quadri perchè non si debba concluderne che questa antica copia fu eseguita a Milano (il colorito grigiastro e la forma aguzza quasi triangolare della testa della Vergine e quella dell'angelo lo provano), dinanzi all'originale. E ciò sembra confermare che Leonardo — dopo aver creato e accarezzato lungamente quella sua opera fiorentina — la

(*) Ci è stata cortesemente indicata dal dottor Gustavo Frizzoni che l'esaminò sul posto e ce ne favorì i dati che riferiamo. Questa copia di Copenhagen è entrata nella « Kunstkammer » il 9 aprile 1758 come opera di uno scolaro di Dürer!

Fig. 473. - Bottega di Cesare da Sesto; paesaggio del Bernazzano (?).
Copia libera dell'esemplare di Londra.
Proprietà Sormani Andreani Verri. Milano.

A Milano, prima che Leonardo cedesse al re di Francia il prezioso dipinto, un fido amico lo vide e ottenne di copiarlo: è l'ignoto autore — un lombardo sicu-

tenne con sè qualche tempo a Milano e non se ne disfece che quando trovò l'acquirente regale. Ne fu forse autore il Melzi — del quale tuttavia non conosciamo nessun dipinto sicuro — l'amico e compagno di Leonardo e in grado quindi, prima di tutti, di conoscere l'esemplare fiorentino?

Nella copia di Copenhagen il pittore, pur attenendosi il più religiosamente possibile all'originale, fu tuttavia portato dalla sua propria natura ad alterare il tipo delicatissimo dell'angelo imprimendogli certa aria di spiritello, con quegli occhi lucenti e quei capelli troppo ricciuti e metallici che ritornano nelle altre figure: caratteri che possono aver influito a ritenere un tempo quella copia come tedesca. Lievissimi, insignificanti mutamenti egli apportò a qualche profilo delle rocce del fondo che rese più acuminate e al paesaggio che s'apre a dar posto a una chiesa dalla cupola di tipo bramantesco. Nella copia non aleggia tuttavia — è inutile notarlo — quella magnifica scioltezza ch'è

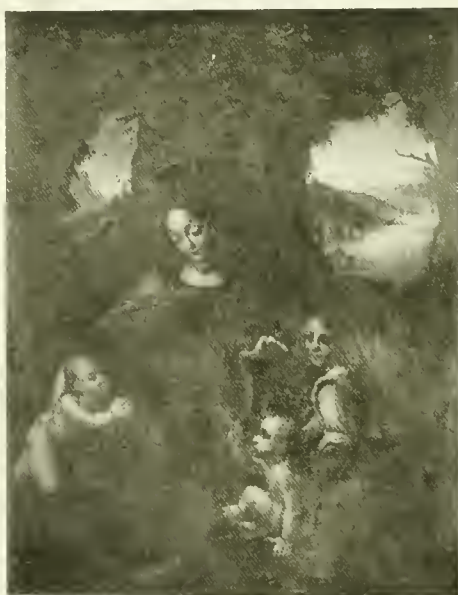



Fig. 474. - Già attribuita a Marco d'Oggiono.
Galleria Malaspina di Pavia.

nell'originale, quella divina armonia che si sprigiona dal gruppo celeste e da quanto la circonda. Ma l'esemplare di Copenhagen è prezioso per noi anche perchè — con la sua buona conservazione, con le sue più tenui sfumature — ci rivela, in certo modo, qual delicata dolcezza, qual maraviglioso movimento di piccole linee e di particolari facevan bello l'originale prima dei danni subiti.

Nel Museo di Nantes è un'altra antica diligente copia dello stesso esemplare parigino (1,82 × 1,32) e che proviene dalla raccolta Cacault fin dal 1810 (fig. 460). La riproduzione mostra le varianti sull'originale e la semplificazione che s'andava introducendo, per opera dei copisti. La veste azzurra della Vergine s'è mutata, nella copia di Nantes, in una veste bianca (*). Un'altra copia (1,88 × 1,20) di pertinenza dello stesso Museo di Nantes, proveniente dalla stessa collezione Cacault, fu collocata nella cappella del Liceo nella stessa città.

Un'altra copia (già attribuita adirittura a Leonardo stesso!) di formato ridotto, delicata, assai fedele, di scuola lombarda dell'inizio del Cinquecento è nella collezione Chaix-d'Est-Ange a Parigi (riprodotta in *Les Arts*, 1907, n. 67, p. 1) e un'altra nel Museo di Caën (fig. 461) (catalogo 1899,

(*) *Ville de Nantes. Musée Municipal des Beaux Arts.* Catalogue par Marcel Nicolle. Nantes, anno 1913, pag. 84-85.

ramente a giudicar dalle forme e dal colorito — della delicatissima copia della Galleria di Copenhagen: il quale, per opportunità, diede forma rettangolare alla copia

n. 14 B, 0,59 × 0,46) proveniente dalla collezione Campana, che forse è la stessa indicata talvolta come appartenente al Louvre.

Dall'esemplare di Parigi deriva anche la buona copia, da qualcuno ritenuta del Melzi, ch'era nella collezione Cheramy a Parigi e che andò venduta nel 1908 (riprodotta in *Les Arts* 1907, n. 64, pag. 5 e nel catalogo della collezione Cheramy) (fig. 462). Forse è una derivazione non dall'originale

Fig. 475. - Francesco Pagani, milanese. Copia libera del 1537.
Museo di Treviso.

ma dalla copia di Copenhagen, come lasciano sospettare alcuni particolari anche nel fondo roccioso e il fatto di essere non centinata ma rettangolare come le precedenti.

Il barone G. Du Teil, illustrando la copia della collezione Chaix-d'Est-Ange ricordò incidentalmente anche una copia, ridotta, del Museo Napoleone III e, in Inghilterra, altre due nelle collezioni Holford e Suffolk; nel Museo di Nimes una testa del piccolo San Giovanni (*Les Arts*, 1907, n. 67, pag. 8, n. 2).

Curiosa è la copia che trovasi tuttora presso il pittore Oreste Silvestri di Milano che la ritiene opera giovanile del Boltraffio (fig. 463). È su tavola che forma tutto un pezzo con la cornice intorno a cui gira un'iscrizione ricordante il devoto committente, certo Lazzari, e presenta con molta libertà il gruppo dell'esemplare di Parigi, a cui il poco scrupoloso pittore ha aggiunto, con molte altre cose, anche la figura del devoto (di fronte all'angelo additante) vestito di un gran robbone, col berretto fra le mani. Le rocce del fondo son traforate bizzarramente e mostrano un ameno paesaggio lombardo in cui sembrano profilarsi le cime del Legnone e delle due Grigne come si vedon da Melzo. Ciò che

che nell'originale è centinata. È verosimilmente da quell'unica copia che derivan quelle, più o men libere, oggi di proprietà dell'avv. Grossi di Treviglio, del pittore

non è bastante sicuramente a far pensare al Melzi quale autore di questo quadro, di forme arcaiche e dure, ma luminoso e che nel colorito dorato delle carni ricorda la bottega del Boltraffio.

Dallo stesso esemplare parigino fu ricavata — direttamente o indirettamente — la copia nella collezione Weber di Amburgo (venduta recentemente) ricordata dal Seidlitz.

Fig. 476. - Bernardino dei Conti. Reminiscenza della *Vergine delle Rocce* (1521). - R. Pinacoteca di Brera.

La contessa Rosa Bertoglio di Milano conserva una tavoletta che presenta un'altra copia antica dello stesso esemplare della *Vergine delle Rocce* (fig. 464). È abbastanza delicata di esecuzione ma l'ignoto copista, dell'inizio del cinquecento, non ebbe certamente sotto gli occhi l'originale ma piuttosto qualche disegno o una copia più antica, che forse andò smarrita e che servì forse di modello anche alla copia Silvestri, a giudicare dall'analogia delle rocce che forman ponte e si profilano a mo' di stalattiti. La grazia leonardesca, i tipi stessi dell'originale si sono indeboliti perdendo carattere ed espressione. Invano il pittore si industriò a dar finezza ai capelli ricciuti dei due putti, ai fiori, alle foglie del terreno. La bellezza del prototipo gli rimase ignota; il colorito bruno delle carni, i toni troppo cupi nelle rocce, le ombre scure, senza trasparenza, delle vesti rivelano l'artista lombardo e ricordano i Piazza da Lodi. A questa copia può essere avvicinata l'altra del Museo di Caën già ricordata, specialmente per la forma analoga delle rocce che sembrano coralli e che fanno un doppio ponte dietro il gruppo divino.

Copia più tarda, del XVI secolo inoltrato, è quella di proprietà dell'avv. Grossi di Treviglio, nella quale i tipi, il paesaggio aperto e largo nel fondo, ai lati di una grossa roccia centrale, son composti con una libertà che rivela come il rispetto pel prototipo fosse ormai venuto meno (fig. 465).

Silvestri di Milano a cui fu aggiunto un devoto, della collezione Cheramy, di Nantes, di Caen, della contessa Bertoglio: tutte, meno quest' ultima, di forma rettangolare.

A tergo di questo esemplare è una curiosa decorazione a grottesche che palesa anch'essa i gusti mutati nell'arte (fig. 466).

Altre due copie (una delle quali dubbiamente data a Cesare da Sesto ma che altri ritiene invece una vecchia copia fiamminga) dell'originale di Parigi, si conservano nel Museo del Prado, a Madrid (*). Certamente queste poche copie — meno quella di Copenhagen — non furon fatte direttamente dall' originale, che Leonardo si tenne, probabilmente ben custodito, lontano da occhi indiscreti. La stessa distanza che le separa dal prototipo prova che chi le eseguì dovette accontentarsi di riprodurre il quadro oggi a Copenhagen o qualche vecchio disegno ispirato dall'originale.

Fig. 477. - Scuola del Perugino. Museo di Nancy.

Fig. 478. - Sec. XVII. Reminiscenza della *Vergine della Rocce*. - Prop. P. Podio. Bologna.

Uno di questi si conserva nel gabinetto dei disegni non esposti al Louvre (n. 02349), eseguito a penna, piuttosto timidamente, a lunghi tratti continui e monotoni: benchè centinato e con la stessa disposizione generale dell'originale sembra esser tolto, forse calcato, da un altro disegno più vicino a Leonardo. Tuttavia, a sua volta, servì per una riproduzione, come prova la punteggiatura che ne segnò i contorni.

Una *Pace* del Museo Correr a Venezia — di un orafo lombardo ch'è probabilmente il Lierni, come vedremo parlando dell'oreficeria — riproduce, nella parte centrale assai guasta, il motivo parigino. Il quadro di Parigi fu anche riprodotto in ricamo in un pallio nel Santuario di Varese. Le sigle IO AL che vi si leggono fecero pensare a Giovanni Alciato, il committente. D. Sant'Ambrogio tuttavia non crede che lo stemma sia quello degli Alciati ma dei Panigarola e le sigle quelle di Giovanni Luigi Panigarola, magistrato milanese al tempo di Francesco I. Sarebbe, se-

(*) Don Pedro de Madrazo. *Catalogue des tableaux du Musée du Prado*. Madrid, 1913, n. 349, attribuito a Cesare da Sesto e n. 505 ch'è una semplice reminiscenza di quella di Parigi o, forse, della copia di Madrid. Se ne ignora la provenienza.

Numerose furon naturalmente le copie dell'esemplare di Milano, per la facilità che i pittori avevan di riprodurlo. Dalle riproduzioni abbondanti che ne diamo (perchè

condo lo scrittore, opera francese e verosimilmente dono al Panigarola del re stesso che lo teneva caro (*).

Maggior fortuna ha avuto l'esemplare di Londra della *Vergine delle Rocce* precisamente per il fatto che, esposto come opera di mano di Leonardo nella chiesa di Milano, i copisti per tre secoli poteron facilmente avvicinarlo. Anche di questa serie possiamo far conoscere per la prima volta la copia più antica datata, perchè ci fu dato esaminarla, qualche anno fa, a Milano dove era stata inviata in esame. Apparteneva allora (e forse tuttora) al signor Giovanni Francesco Pedicini di

Fig. 479. - Disegno di scuola lombarda del sec. XVI.
RR. Gallerie di Venezia.

Vitulano (provincia di Benevento) e ci fu additata dal prof. Laudedeo Testi, direttore della R. Galleria di Parma. Della grandezza, su per giù, dell'originale ma non centinata, su tavola, questa copia un po' guasta deve principalmente la sua importanza alla data antica Anno D-MDXX-VI che si legge su un cartellino collocato sotto la mano del piccolo Gesù benedicente (fig. 467). Il copista, oltre aver dato alle sue figure forme rotonde, un po' tozze, s'è preso notevoli libertà di fronte al prototipo. Ha leggermente abbassata la testa di Gesù, ha semplificate, appesantendole, le pieghe delle vesti, ha aggiunto e tolti particolari a suo beneplacito e sopra tutto, dando una forma rettangolare al dipinto, ha soppresso radicalmente la grotta rocciosa sostituendovi un paesaggio limitato da due folti gruppi d'alberi ai lati e popolato di castelli a torri rotonde, di montagne e di altre cose di un gusto discutibile, consigliate dalle tendenze mutate, nel primo trentennio del cinquecento. Ma l'esecuzione è diligente e il colorito vivace, fresco, specialmente nel paesaggio che rivela cure meticolose. Le forme

(*) *Lega Lombarda*, 14 luglio 1907.

se ne vedan subito le interpretazioni personali), è facile constatare come il quadro famoso fosse, in quelle libere versioni, più o meno imitato, modificato e qualche

tondeggianti, piene dei nudi, la testa larga e schiacciata della Vergine ricordano alcune peculiarità del pittore lombardo Cesare Magni. Al quale viene attribuita anche la copia molto elaborata del Museo Nazionale di Napoli che presenta infatti le sue caratteristiche e specialmente que' suoi visi

Fig. 480. - Maniera di Cesare Magni. Disegno. (N. 2556).
Museo del Louvre.

infantili, paffuti, incorniciati da bizzarre capigliature a ricciolini lumeggiati come spire metalliche. Il debole pittore, senza alcun rispetto per l'originale, v'ha aggiunto nel fondo tutto quanto la sua fantasia poco equilibrata gli consigliava: un pastore col branco delle pecore, un albero frondoso dietro la figura della Vergine, un fiume — reminiscenza di quello del prototipo — pien di barche serpeggiante fra aguzze montagne dolomitiche e cent'altre inutili cose (fig. 468).

Nella chiesa parrocchiale di Vanzaghello v'è ancora una copia (fig. 470) cupa di toni, duretta nelle forme simili a quelle di Marco d'Oggiono, del tutto affine a un'altra copia conservata nel Museo di Vercelli, con certe rocce che sembran d'argilla, i capelli a riccioloni di stoppa, i fiori di carta; è di forma rettangolare. Forse delle due la più antica — della prima metà del Cinquecento — è quella di Vercelli (fig. 469) ancor centinata, più luminosa, più delicata nella testa dell'angiolo, ma men vigorosa di quella di Vanzaghello.

Dall'esemplare di Londra derivan pure una copia di mediocre artista borgognone, del XVI secolo, fatto conoscere, al Congresso di storia dell'arte di Roma nell'ottobre 1911, da H. Gaillot e che si

volta anche tradito. E poichè l'esemplare oggi a Londra rimase per tre secoli a Milano, alcune copie, come quella del Vespino nell' Ambrosiana, quella della

conserva nel Museo di Autun (*) (fig. 471). E ancora: la copia nella chiesa di Affori presso Milano ch'è su tavola, dipinta con diligenza ma aspra di colorito, grossolana nelle pieghe e nell'espressione (fig. 472), che già altra volta indicammo come di derivazione luinesca (**); l'altra presso i Sormani Andreani Verri a Milano, piacevole, diligente e con una festosa decorazione ad alberi intrecciati che ricordano il Bernazzano, il socio di Cesare da Sesto (fig. 473); quella della Galleria Comunale presso

Fig. 481. - Scuola di Gaudenzio Ferrari. Disegno. (N. 2555).
Museo del Louvre.

il Castello Sforzesco di Milano, regalata dal comm. B. C. Crespi, rossiccia nelle carni, senza trasparenza, piuttosto della bottega di Marco d' Oggiono che opera di Bernardino dei Conti come sembrò all'Jacobsen (*Repertorium für Kunstw.*, 1901); l'altra, timida, delicata nell'esecuzione, calda di toni, molto libera, erroneamente attribuita un tempo a Marco (fig. 474), nella Galleria Malaspina a Pavia, un'altra presso la Signora Anna Fumagalli Sessa, ad affresco, di fattura debole; e ancora quella del Vespino nell'Ambrosiana, cupa e dura. E forse ve ne son altre altrove.

Quando qualche artista si limitò a copiare solo in parte e modificò il resto, fece anche peggio, ignaro della intima, raccolta armonia dell'originale, in cui ogni parte, ogni particolare s'intona così all'insieme da non poterne esser levato senza danno del tutto. Tale è il quadro oggi nel Museo di Treviso segnato FRANC. PAGANVS MEDIOLANENSIS FACIEBAT MDXXXVII (non 1538 come lesse il Fogolari), già nella chiesetta di Sant'Anna presso Collalto. La riproduzione ci dispensa dal notarne

(*) Ne dobbiamo la fotografia al prof. G. Carotti.
(**) *Rassegna d'Arte*. Febbraio 1913.

Galleria di Pavia, quella presso il signor Podio di Bologna, appartengono già a un periodo molto avanzato.

le varianti radicali in confronto all'originale (fig. 475). È un dipinto a tempera leggera, chiaro come un affresco. L'artista, che privo d'iniziativa si attenne da prima all'arte dei maggiori di Lombardia e sopratutto a Leonardo, poi a quella dei veneti quando trasmigrò a Venezia e nel Trevigiano (*), non intuì certo la intima bellezza del capolavoro e ne travisò la composizione. Così non più una copia ma una derivazione molto libera e poco attraente è la Madonna, oggi a Brera, che Bernardino dei Conti nel 1521 dipinse, firmò e datò, raffigurando il piccolo Gesù e San Giovannino abbracciati sotto la protezione della Vergine la quale, nell'atteggiamento generale, è tolta a quella leonardesca (fig. 476). Il pittore riprodusse, con qualche variante, anche il fondo roccioso e accidentato e, in certe particolarità delle spezzature al disopra della figura della Vergine, rivelò di essersi precisamente attenuto all'esemplare londinese ch'egli vide, in quell'epoca, a Milano. Ma stese sulle carni delle sue figure una tinta rosso mattone sgradevolissima.

Il Perugino stesso (o, secondo il Venturi, un suo seguace del 1515 circa) nel quadro del Museo di Nancy ripetè l'atteggiamento del gruppo principale, ma aprì nello sfondo il paesaggio con tutte le grazie dell'arte umbra (fig. 477). Timida, tarda, eccessivamente libera nel paesaggio è un'altra copia, mentre scriviamo presso il sig. Publio Podio a Bologna (fig. 478).

Corrado Ricci pubblicò un disegno tolto dallo stesso esemplare, a matita nera e rossa, che è nelle Regie Gallerie di Venezia, dov'era già attribuito erroneamente a Gaudenzio Ferrari, mentre rivela un artista lombardo inferiore a lui d'ingegno e di abilità (**). Il disegno, reticolato, fu certo tradotto in grande (fig. 479).

A quello possiamo aggiungere altri due disegni, pur tolti dall'esemplare di Londra ed eseguiti quindi a Milano, che vedemmo fra gli esemplari non esposti nella collezione di disegni del Museo del Louvre. Uno (n. 2556) a sanguina, fine, diligente ma poco espressivo, copia fedele vista attraverso gli occhi di un cinquecentista che potrebbe essere Cesare Magni (fig. 480); l'altro (n. 2555) a penna e a sepia scura, sommario di esecuzione e che par di un allievo di Gaudenzio Ferrari (fig. 481).

Un disegno per la testa della *Vergine delle Rocce*, molto sciupato, ch'è nella collezione Albasini Scrosati di Milano, si volle avesse servito per l'esemplare di Affori. Ma è più asciutto di forme e da avvicinare a qualcuna delle antiche riproduzioni.

Reminiscenze della leonardesca composizione trovansi in altri dipinti, specialmente di scuola lombarda. In un quadro — attribuito variamente al Preda, a Leonardo stesso, a Marco d'Oggiono, al Boltraffio e recentemente al *maestro della pala sforzesca* — del Seminario Arcivescovile di Venezia, ritorna precisamente il piccolo Gesù benedicente del prototipo di Leonardo. Se il quadro, come ritiene il Jacobsen (***), fosse veramente del *maestro della pala sforzesca* — cioè dell'ignoto pittore che nel 1494 (lo prova un documento) la eseguì — questa figura rappresenterebbe l'esempio più antico e anche più interessante dell'influenza prodotta dalla *Vergine delle Rocce* nell'ambiente lombardo. Ma del quadro del Seminario di Venezia riparleremo altrove.

Il nostro esame ha contribuito a mostrare quanto si è detto da principio: che più che di un salutare, duraturo influsso sull'arte locale il capolavoro fu causa di una lunga pedissequa imitazione: non il sentimento spirituale delle celesti figure ma le lor forme apparenti e i loro gesti colpiron la fantasia dei pittori del tempo. Ma il ricordo giovò forse quando quei pittori si scostaron da quel soggetto e dipinsero altre Madonne e altri santi.

(*) G. Fogolari (nella *Rassegna d'Arte*, Febbraio 1914).
(**) Nella *Raccolta Vinciana*, IV fascicolo, 1908.
(***) *Rassegna d'Arte*, Aprile 1910.

***

L'eclisse del 1485 e gli studi di Leonardo.

Notizie sicure di Leonardo — dopo quelle relative alla *Vergine delle Rocce* — non troviamo prima del 1487, quando egli si occupò di lavori pel tiburio del Duomo di Milano. Perchè è tutt'altro che provato che *lo optimo pictore* al quale il duca di Milano, nell'aprile del 1485, aveva dato incarico di eseguire *una figura de nostra Donna quanto bella, excellente et devota la sapia più fare senza sparagno de spesa alcuna* per il Re d'Ungheria e di che egli scriveva a Maffeo da Treviglio, ambasciatore colà, sia precisamente Leonardo (1). Allora il Duca era ancora ben lontano dall'aver *veduto experientia dell'ingegno suo* così da non conoscerne l'uguale. Si trattava probabilmente d'uno dei vecchi pittori lombardi cari alla corte ducale, e verosimilmente del Preda che fu pittor di Madonne per la Corte, come vedremo. Tuttavia v'è un accenno, per quanto indiretto, alla presenza di Leonardo a Milano anche nel 1485. Nel codice trivulziano Leonardo disegnò, fra l'altro, un occhio umano coi raggi visuali che passano attraverso il foro di un diaframma oltre il quale son la luna e il sole: egli vi indicò così il *modo da vedere il sole eclissato sanza passione dell'occhio;* e molti altri fogli successivi ricordano ingegnose questioni d'ombre, di luci, di riflessi. Vien naturale concludere che Leonardo — sempre consigliato da gli avvenimenti che si svolgevano intorno a lui ad annotare ne' suoi taccuini le proprie osservazioni — non avrebbe certo pensato a un'eclisse e al modo di osservarla senza offender l'occhio, se realmente un'eclisse totale, consigliante uno schermo, non fosse occorsa mentre egli era a Milano: e che il codice trivulziano sia stato messo insieme in questa città lo provano gli schizzi e le note riferentisi appunto al nostro Duomo. Ora un'eclisse ebbe luogo (lo fece osservare l'astronomo prof. Celoria) il 16 marzo 1485 e la zona di totalità passò precisamente sopra Milano (2).

***

Il codice Trivulziano.

Il codicetto trivulziano si compone di soli 51 fogli, ma sembra che altri sei siano stati asportati da tempo (3). Si vuole che esso sia il quinto dei codici della donazione Arconati, che trattenuto presso il donatore pe' suoi studi, alla sua morte passò in altre mani, finchè nel 1750 Don Carlo Trivulzio — al quale la biblioteca della sua famiglia deve molti fra i più preziosi cimelî — lo acquistò da un cavalier novarese, Don Gaetano Caccia, insieme a un quinario d'oro di Giulio Maioriano e a qualche altra cosa *dandoli in cambio* — come v'ha ricordato l'acquirente — *un orologio d'argento di ripetizione... due anni avanti comperato per sedici gigliati!*

(1) Nei *Monumenta Hungariae historica*. Budapest, 1877, pag. 44. — *Archivio Storico dell'Arte*, anno 1889, pag. 171.

(2) G. Carotti (in *Archivio Storico Lombardo*, 1891, pag. 177).

(3) L. Beltrami. *Il codice di Leonardo da Vinci nella biblioteca del Principe Trivulzio in Milano, trascritto ed annotato* (riprodotto in 94 tavole eliografiche da Angelo della Croce). Milano, Dumolard, 1891.

Il Codice si presenta come il caratteristico taccuino di appunti che Leonardo portava seco, secondo una sua cara abitudine: la rapidità con la quale egli vi notava quel che le circostanze giorno per giorno gli venivan consigliando è provata specialmente dal fatto che le note vi son scritte senza un ordine prestabilito e che alcune pagine di scritto son capovolte di fronte alle altre.

Poichè esso rientra nel periodo di attività milanese dell'artista scienziato ci conviene esaminarlo.

La maggior parte dei fogli contiene lunghi elenchi di vocaboli metodicamente disposti, che persuasero il Morandi come Leonardo stesse pensando a un vocabolario italiano e ad uno dei sinonimi (1). Alcuni fogli presentano disegni di architettura e di meccanica: a fol. 2, *recto*, un disegno per un sistema di scalata a una torre sorgente dal mare col mezzo di due galee accoppiate e difese nella parte anteriore, sulle quali si erge l'appoggio per la via d'approccio all'alto della torre; a fol. 3, r. lo spaccato di una stanza sotterranea; a fol. 4, r. un sistema di carrucole ch'è il *modo d'alzare e abasare le cortine de li argienti del segniore,* forse quelli degli armadi del tesoro ducale, che Leonardo vide probabilmente già in opera; a fol. 6, v. lo schizzo già ricordato relativo al modo di *veder il sole eclissato;* a fol. 8 e seguenti diversi studi di cupole; a fol. 22, r. un interessante schizzo architettonico (2), che fu creduto erroneamente un accenno alla decorazione esterna del coro della chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano; a fol. 21, v. un accurato disegno di un edificio; a fol. 53, v. disegni per *triboli* da gettare per impedire alla cavalleria di procedere e lunghe note sul modo di usarli; a fol. 54, r. il disegno di una elegante balestra a *testa di cavallo* come una targa araldica (fig. 482). In fondo all'ultimo foglio si legge *Milano.* La parola non è di mano di Leonardo perchè non è scritta — come tutto il resto di questo e quasi tutti gli altri manoscritti suoi — da destra a sinistra, ma da sinistra a destra rovesciando la pagina: è però quasi contemporanea a lui o di poco posteriore e contribuisce a far ritenere che il manoscritto fu steso o almeno conservato fin da allora nella nostra città. Qualche importante schizzo di carattere artistico non manca in questo codicetto: a fol. 1, v., dov'è anche un accenno ad Ammiano Marcellino e al Petrarca, son disegnate vigorosamente alcune teste di vecchi in caricatura, certamente di mano di Leonardo, del quale è caratteristico il tratto sicuro, spontaneo, piuttosto largo e leggero (fig. 483). A fol. 28, r. una figura di vecchio con un braccio alzato e una gamba appoggiata a un rialzo è eseguita con una punta calcata sul foglio ma ripassata da altra mano, pesante, non da Leonardo (3). A fol. 30, r. intercalata alle solite file di vocaboli, evidentemente scritti da Leonardo dopo che aveva già disegnata la figura, è una bella testa di vecchio, dalle guancie rugose e

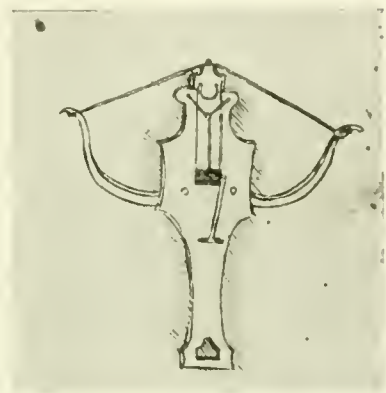



Fig. 482. - Leonardo. Una balestra. (Codice Trivulziano. fol. 54. r.).

(1) Morandi, (in *Nuova Antologia* 1° dic. 1909). — L. Beltrami, proemio agli *Scritti* di Leonardo (serie *Gli Immortali.* Ist. Ed. It. Milano).

(2) Riprodotto dal Richter. Vol. II, tav. LXXXI, fig. 1.

(3) La figura ricordò al Beltrami un rilievo nel South Kensington Museum.

cadenti, da principio sol eseguita, con molto sentimento di naturalismo, con un punteruolo sulla carta, ma ripassata di poi da altri, un po' grossolanamente nel profilo e nelle rughe (1). A fol. 38, r. v'è un vigoroso schizzo a penna di un vecchio, sbarbato, rugoso, col berretto in testa che, secondo il Beltrami, richiamerebbe il profilo del vecchio Medici. Ma, a parer nostro, si tratta di una somiglianza lontana e casuale. Il profilo di Cosimo è duro, aguzzo, la fronte rientrante, il naso asciutto e cadente, la bocca tagliata rigidamente — come nella nota medaglia — il mento piccolo. Nel disegno invece il vecchio — che ripete un tipo uscito forse dalla fantasia di Leonardo, che lo ripetè altre volte — ha la fronte sporgente, il mento grosso, la gola abbondante, i capelli a zazzera contrariamente all'uso del vecchio Cosimo che li portò

Fig 483. - Leonardo. Caricature. - (Codice Trivulziano. fol. 1. v.).

corti. Il disegno è tutt'al più ispirato a figure milanesi; milanese è anche il berretto, largo alla base e floscio nel cocuzzolo, mentre a Firenze fu usato, come da Cosimo nella nota medaglia, stretto, aderente alla fronte e allargato di sopra. La constatazione ha il suo valore per togliere il dubbio che il codicetto possa esser stato messo insieme a Firenze anzichè — come riteniamo — a Milano, poco dopo l'arrivo dell'artista. E, finalmente, alcune parole di sapore lombardo (sopratutto *visina* per vicina) rivelano che nella città ambrosiana l'artista raccoglieva allora in questo codicetto vocaboli e impressioni locali. Con le impressioni della realtà son commisti alle volte proverbi, motti acuti tolti a scrittori precedenti o alla sua mente fecondissima; e si alternano

(1) Il Carotti (*Arch. St. Lomb.*, 1891, pag. 180-181) ha già fatto notare che nella riproduzione nell'opera del Beltrami il primo disegno, rinforzato anche in origine a penna, oggi ingiallito prima d'esser ripassato da altra penna dopo, non appare.

ai disegni di meccanica, agli schizzi d'architettura, alle file di vocaboli. Una volta sono osservazioni banali ma espresse con garbo: *se un omo salta in punta di piedi il peso non fa rumore; l'odorato mena con seco il gusto nel cane e altri golosi animali; il moto violento quanto più s'esercita più s'indebolisce.* Altra volta son considerazioni d'ordine morale care a Leonardo: *se la cosa amata è vile, l'amante si fa vile; sichome una giornata bene spesa dà lieto dormire, così una vita bene usata dà lieto morire; ogni nostra cognitione prencipia da sentimenti.*

***

Gli studi pel tiburio del Duomo di Milano.

La complessa questione della erezione di un tiburio nella Cattedrale milanese interessava da lungo tempo gli artisti anche fuor della regione (1). Fin dal 1390, per sorreggere il peso della cupola progettata, i maestri della fabbrica deliberavano d'ingrossare i quattro piloni della crociera; ma dieci anni dopo l'architetto Mignot non credeva sufficiente quell'ingrossamento a reggere la gran mole. Sebbene l'allarme gettato allora interessasse gli architetti, i lavori furono iniziati ugualmente; ma l'allarme rinacque più tardi, così da commuovere il duca che, nel 1481, fece venire da Strasburgo un maestro ritenuto autorevolissimo nelle costruzioni archiacute, Giovanni Naxenperger di Gratz. Lodovico il Moro, dal canto suo, sempre interessato a quanto si riferiva al maggior tempio del Ducato, proponeva di affidare il geloso lavoro della costruzione a maestro Giovanni Battagio da Lodi. Ma nè quello nè questo intervento giovarono: cosl che qualche anno dopo il Duca e i fabbricieri dovevano rivolgersi ad altri artisti in Italia, fra i quali Luca Fancelli (1487) e Leonardo da Vinci. Si sa infatti che il 30 luglio 1487 veniva dato ordine di pagamento a favore di un Bernardo da Abiate falegname *qui habet honus modelum construendum per magistrum Leonardum florentinum* e, l'8 agosto, allo stesso Leonardo *qui habet honus faciendi modelum unum tuburi praefatae ecclesiae juxsta ordinationem factam in consilio praefatae fabricae:* il 18 agosto, il 27 agosto, il 28 settembre, il 30 settembre 1487, l'11 gennaio 1488 seguivano altri ordini di pagamento per lo stesso modello del tiburio ideato da Leonardo (2). Luca Fancelli avvertiva intanto Lorenzo il Magnifico che *la cupola del Duomo qui par che ruinava, donde si è disfatta e vassi investigando di rifarla. E per essere questo edificio senza ossa e senza misura, non senza difficoltà vi si provvederà* (3). Il Beltrami, dal complesso dei documenti, concluse che nel 1481, alla morte di Guiniforte Solari architetto della fabbrica, il tiburio doveva già esser costrutto per quel che riguardava la zona inferiore di innestamento con le navi maggiori ed esser già coperto provvisoriamente di tegole. Il Solari, anche a giudicare del partito architettonico da lui attuato nel tiburio della Certosa di Pavia, doveva avere ideato una cupola ottago-

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Il Duomo di Milano nel Quattrocento.* Note storiche su nuovi documenti (in *Repertorium fur Kunstw. XXIV.* 1901. 2 e 3).

(2) Archivio della Fabbrica del Duomo. *Liber mandatorum*: mandati editi da L. Beltrami, *Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della Cattedrale di Milano.* Milano, 1903 (per nozze Beltrami-Rosina).

(3) *Repertorium fur Kunstw.*, cit.

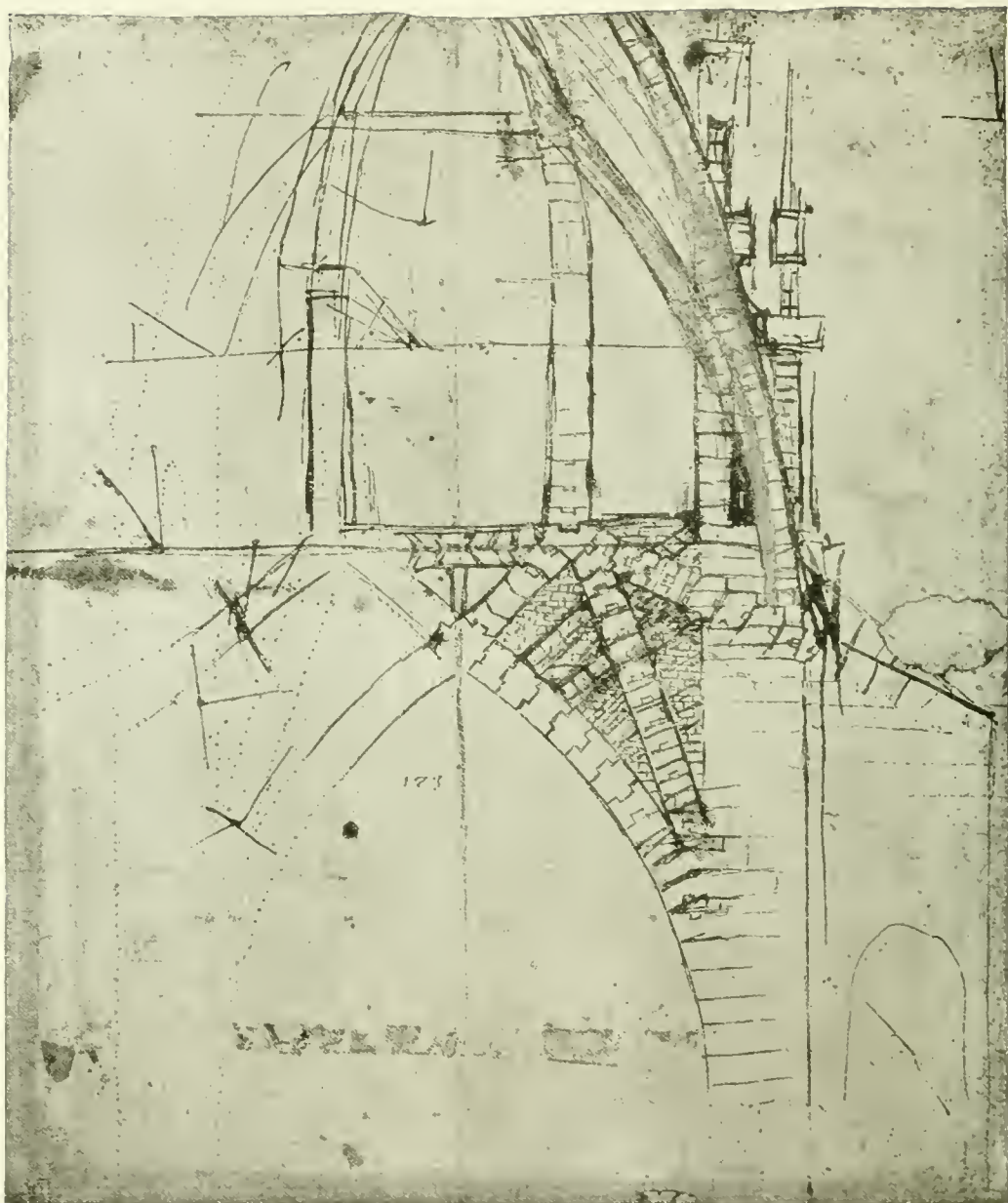



Fig. 484. - Studio pel tiburio del Duomo di Milano.
(Codice Atlantico. fol. 310. v.).

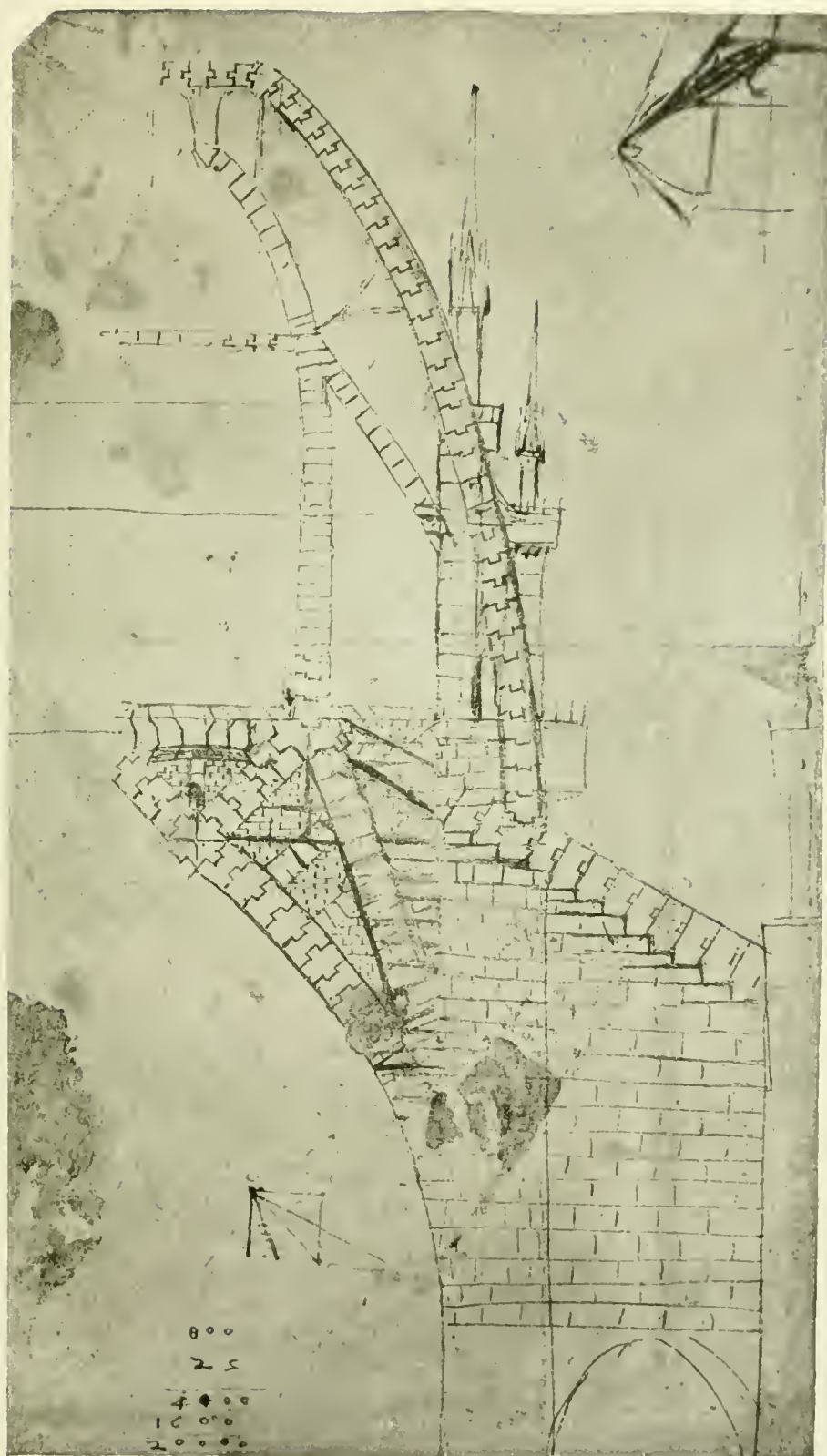



Fig. 485. - Altro disegno pel tiburio del Duomo.
(Codice Atlantico, fol. 310. r.).

nale impiantata sopra una galleria pure ottagonale a colonnine ed archi « mentre il collegamento fra l'impianto quadrato e l'ottagono è ottenuto, in ognuno degli angoli, mediante una serie di archi decrescenti, il minore dei quali corrisponde ad un contorno circolare, contenente il busto di uno dei quattro dottori » (1). Motivo prettamente lombardo e per il quale poteva ben servir di modello la vicina abbazia di Chiaravalle, ispirata a sua volta alle vecchie basiliche lombarde. Ma della parte già attuata — la lettera del Fancelli ce ne assicura — si pensò bene di abbattere quanto non pareva sufficiente all'uopo. La parte abbattuta sarebbe quella corrispondente al lavoro fatto dal Naxenperger dal 1483 al 1486.

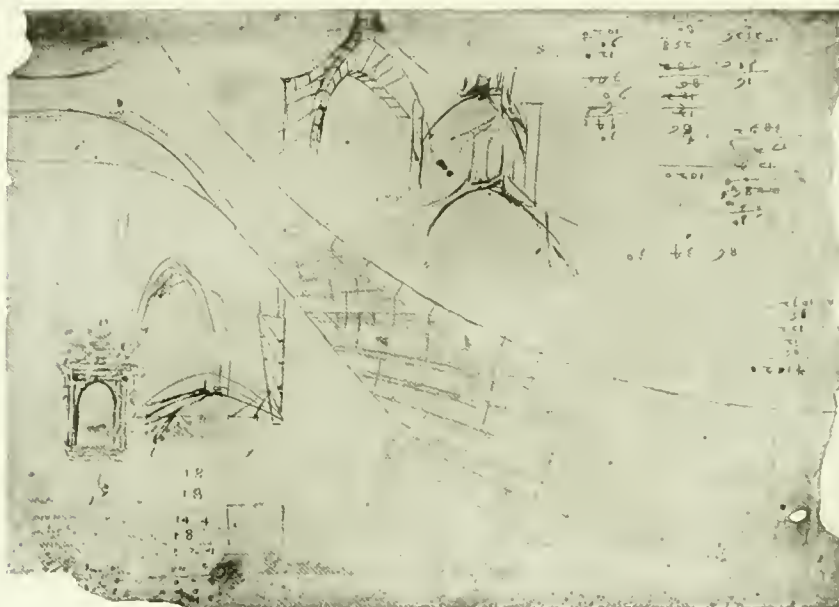



Fig. 486. - Disegno ritenuto pel modello del tiburio.
(Codice Atlantico. fol. 148 r.).

Qual risultato ebbe l'intervento di Leonardo? Insieme a lui eran stati chiamati a presentare modelli Pietro da Gorgonzola e Bramante. Il parere di Bramante — s'è visto — contrario in massima al tiburio ottagonale, dava la preferenza tuttavia al tiburio ottagonale piuttosto che a quello circolare perchè quest'ultimo *poza* (appoggia) *meno, che dele dece parte, le nove restano nel aere* « nel quale giudizio potrebbe intravvedersi una velata critica per il modello di Leonardo, che probabilmente proponeva la forma rotonda, studiata in molti suoi schizzi » (1). Opinione che, per esser poco favorevole all'innesto di una cupola circolare su di una pianta quadrata, è ben singolare, come fu osservato da altri, da parte dell'architetto che doveva in seguito dedicarsi alla soluzione del problema della cupola di San Pietro in Roma. Le discussioni si fecer più vivaci; e per allora il risultato fu che i modelli dovettero essere ritirati per apportarvi nuove modificazioni. Nel maggio del 1490 Leonardo stesso chiedeva che gli fosse riconsegnato il suo per completarlo, essendone state strappate e danneggiate alcune

(1) Beltrami, op. cit.

parti. Ma i deputati alla fabbrica, dopo essersi ancor rivolti ad altri, finirono con scegliere due artisti, già da tempo addetti ai lavori: Giovanni Antonio Amadeo e Gio. Giacomo Dolcebono, ai quali fu affidata addirittura la scelta del modello. Nel giugno di quello stesso anno si presero in esame i modelli presentati. Ma fra questi non vi era più il modello di Leonardo; e i concorrenti furon questa volta tre soli, il Martini di Siena e i due ricordati maestri lombardi. Così il 27 di giugno del 1490, in una sala del castello di Porta Giovia, alla presenza di Lodovico il Moro, del Consiglio ducale Segreto, dei deputati alla fabbrica e di numerosi architetti, si deliberò definitivamente sulla esecuzione del tiburio, che fu ripresa alacremente benchè con radicali modificazioni a quelle stesse deliberazioni: modificazioni che debbonsi all'Amadeo al quale spetta la fabbrica (1). Dopo dieci anni di discussioni l'antica tradizione lombarda rappresentata già dal Solari trionfava dunque col naturale suo continuatore. L'ulte-

Fig. 487. - Studi sulla resistenza degli archi acuti.
(Codice Trivulziano).

riore esame della questione del tiburio e delle caratteristiche sue per opera dell'Amadeo che vi lavorò, da allora, *galiardamente* — sicchè il Moro e Beatrice dovevan essere ricordati in una iscrizione (che non fu posta) nel tiburio a memoria delle difficoltà superate — sfugge ormai al nostro compito. Anche questa volta l'azione di Leonardo fu « piuttosto limitata e quasi estranea alle discussioni svoltesi dal 1487 al 1490 » (2). E Bartolomeo Calco, il 10 giugno 1490, scriveva a Lodovico il Moro, come conclusione di quell'intervento: *Magistro Leonardo fiorentino me ha dicto sarà sempre aparecchiato omne volte sij rechiesto* (3).

I progetti di Leonardo a pro del tiburio son soltanto a ricercarsi fra i suoi disegni, poichè il modello suo è andato, con gli altri, perduto. I suoi schizzi — indipendentemente dai numerosi disegni di cupole d'ogni genere — che si credon riferentisi al tiburio del Duomo di Milano sono sparsi nel Codice Atlantico, nel Codice B e nel Codice Trivulziano. Esaminiamoli.

(1) F. Malaguzzi Valeri. *L'Amadeo.* Bergamo. Ist. It. Arti Grafiche, 1904.

(2) Beltrami, op. cit.

(3) Archivio di Stato. Comuni. *Duomo di Milano.*

Il disegno a fol. 310 v. del Codice Atlantico, a dire il vero, non sembra parlare in favore di Leonardo architetto e conoscitore del problema che allora si cercava ansiosamente da tutti di risolvere (fig. 484). È un disegno a penna, con alcune modificazioni a biacca col pennello, piegato sull'asse del disegno per spuntar questo, con un ago, nell'altra metà del foglio: ciò che rappresenta un curioso ripiego e una mancanza di spontaneità da lasciar quasi sospettare che il disegno non sia suo. Esso non

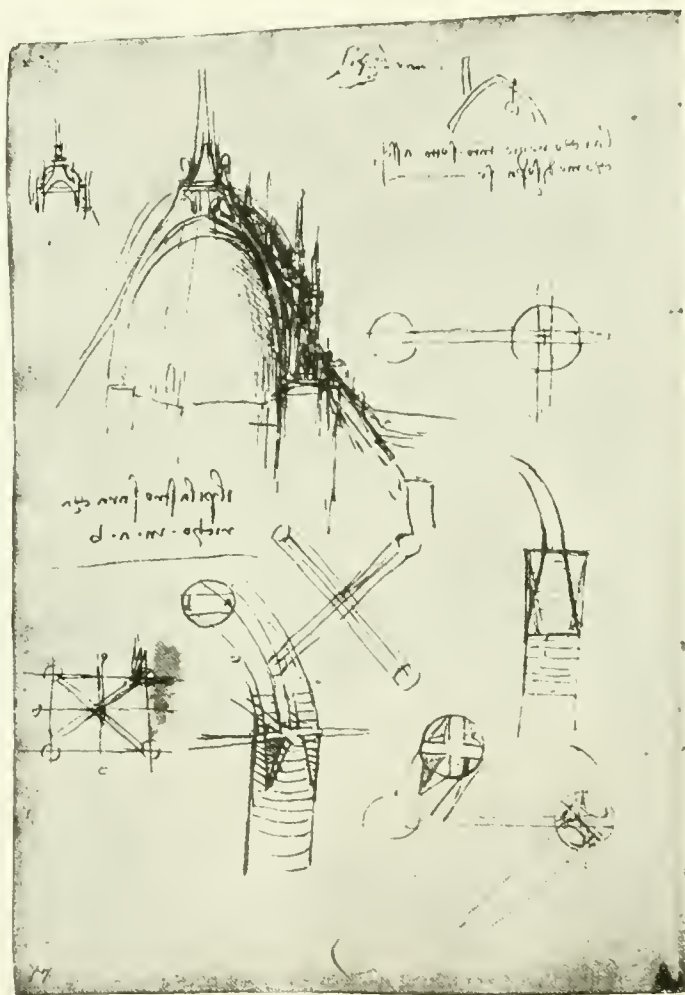



Fig. 488. - Studi sulla resistenza degli archi rampanti e dei piloni. (Codice Trivulziano).

rivela certo un concetto che preveda la scienza della costruzione moderna, anzi sembra persino inferiore alle nozioni che i nostri valorosi architetti lombardi avevano dell'architettura regionale, anche gotica. Infatti il disegno mostra uno strano slegamento dell'ossatura costruttiva, con quegli arconi della cupola che non presentano, come dovrebbero, una diversa sezione a seconda degli sforzi che gli archi andrebbero a sopportare e con quel poggiare degli archi stessi irregolarmente su tre contrafforti sottostanti.

Pubblichiamo un altro disegno (a fol. 310 r.) — sul quale non s'è richiamata ancor l'attenzione — in cui si vede meglio lo sviluppo dell'arco rampante e il suo collegamento, ma con gli stessi difetti organici (fig. 485).

Quanto al disegno a fol. 148 r. dello stesso Codice Atlantico (fig. 486), che al Beltrami sembrò il secondo progetto perchè con esso Leonardo avrebbe semplificata la soluzione del problema e perchè è eseguito in grandi proporzioni (m. 0,36) tanto da rivelarsi fatto a corredo del modello in legno, è per lo meno ardito connetterlo al Duomo di Milano. V'è veramente troppo poco per giudicare che abbia riferimento a questo piuttosto che a un altro edificio gotico. L'artista si preoccupava spesso del problema delle spinte e delle controspinte che, nell'architettura ogivale, venivano offerte dagli archi rampanti e dai contrafforti esterni e non di raro — come nei disegni del Codice Trivulziano — accompagnava i suoi calcoli da spiegazioni grafiche (fig. 487-488). Ma, da una parte, i profili diversi da quelli prevalenti nella cattedrale milanese ma che richiaman piuttosto le cupole di tipo fiorentino e, dall'altra, gli accenni dello scritto a considerazioni generali di statica sullo sforzo che pilastri ed archi debbon sopportare nei casi contemplati dagli schizzi stessi, ci inducono a vedervi altrettanti quesiti di studio e di osservazione di carattere generale, senza un preciso riferimento.

Quanto ai disegni a fol. 27 r. del Codice B, e a fol. 10 v. dello stesso manoscritto vinciano, essi presentano piuttosto un carattere di bizzarre decorazioni che di serî studi architettonici e siam convinti — e più di un tecnico in materia che ha esaminato accuratamente il quesito è con noi — che non convenga proprio dare a quei disegni altra importanza che di schizzi fatti per passatempo o, se si vuole, per studio personale senza intenzione. Anche qui l'artista s'è sbizzarrito a segnar ricordi e accenni ispirati forse dal Duomo, ma senza aspirare a presentar concrete proposte per un'attuazione.

***

Il monumento equestre a Francesco Sforza.

Oltre un accenno *a dì 2 d'aprile 1489 libro titolato De figura umana* da Leonardo notato in uno de' suoi manoscritti (1), che assicura che il nostro artista era intento a legger libri e a studiare anatomia, noi cercheremmo invano notizie sue prima del 1490, in cui ritornano i ricordi di quel monumento a Francesco Sforza che Lodovico il Moro progettava, riprendendo una grande idea del suo predecessore. Fin dal 1473 infatti Galeazzo Maria aveva pensato ad innalzare un monumento equestre al fondatore della dinastia. *Voressimo fare fare* — scriveva il 27 novembre quel principe a Bartolomeo Gadio — *la imagine dell'Illustrissimo Signore nostro patre de bona memoria, de bronzo ad cavallo, et metterlo in qualche parte de quello nostro Castello de Milano, o lì nel revelino verso la piaza o altrove dove stesse bene* — e ordinava di far ricercare in Lombardia, a Firenze, a Roma, un artista capace di eseguire tanta opera (2). Il Courajod, che credette che il monumento dovesse erigersi sulla sepoltura del duca Francesco I, non si era dunque attenuto al vero (3). Il Gadio rispose al duca che avrebbe subito richiesto *oreve.xi et quilli Magistri che se impazano*

(1) Windsor I, 1.ª Richter, op. cit., II, 415.

(2) Arch. di Stato. *Missive*, 112, fol. 355, v°. - Beltrami. *Il Castello di Milano*. Milano, Hoepli, 1894.

(3) Courajod. *Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza*. Paris, 1879.

de simili cose. Infatti si rivolse al figlio di Maffeo da Civate che, dopo qualche tergiversazione, per essere *mal praticho de fondere,* propose di eseguire una statua di rame battuto a martello, che avrebbe pesato mille libbre. Ma al Gadio la proposta non sembrò pratica perchè la statua *essendo facta a martello non saria grossa a sufficentia,* talchè preferì rivolgersi ai fratelli Mantegazza, scultori allora favorevolmente noti in Lombardia e che s'indugiavano a decorare la Certosa di Pavia. I Mantegazza si dichiararon disposti a eseguire la statua *de recalcho* (ottone) *fino et grosso tanto quanto è grosso uno dito policho* (pollice). Ma per allora, probabilmente perchè gli scultori, mal pratici nella tecnica, volevano evitare di ricorrere alla fusione, non se ne fece nulla (1).

Fig. 489. - Leonardo. Pensieri pel monumento a G. G. Trivulzio. - Biblioteca R. di Windsor.

Il progetto rinacque al tempo del Moro, prima ancora che questi raccogliesse nelle sue mani il potere. Infatti, se nella famosa lettera di Leonardo a lui diretta e che si vuol scritta intorno al 1483, l'artista poteva assicurare che *ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo,* è evidente che fin da allora era noto il progetto dello Sforza. E certamente, se non allora, non molti anni dopo il progetto doveva essere affidato al grande artista. Il 22 luglio del 1489 l'inviato fiorentino Pietro Alemanni scriveva infatti a Lorenzo il Magnifico:

Il signor Lodovico è in animo di fare una degna sepoltura al padre et di già ha ordinato che Leonardo da Vinci ne facci il modello: cioè uno grandissimo cavallo di bronzo suvi il duca Francesco armato; et perchè S. Excellentia vorrebbe fare una cosa in superlativo grado, m'a decto che per sua parte vi scriva che desiderrebbe

(1) *Arch. St. Lomb.*, 1878, pag. 140 e seg.

Fig. 490. - Leonardo. Pensieri pel monumento a G. G. Trivulzio. - Biblioteca R. di Windsor.

voi gli mandassi un maestro o due apti a tale opera: et per benchè gli habbi commesso questa cosa in Leonardo da Vinci non mi pare si consuli molto lo sappi condurre (1).

La lettera non potrebbe essere più chiara. Il Moro aveva dunque, fra il 1483 e il 1489, dato incarico *di già* (non « da lungo tempo » come tradusse il Seidlitz)

Fig. 491. - Leonardo. Progetto pel monumento a G. G. Trivulzio. Biblioteca R. di Windsor.

all'artista fiorentino di eseguirne *il modello*. Leonardo, al solito, studiò ponderatamente il progetto e i numerosi disegni che ne rimangono ben lo provano: ma non seppe

(1) Archivio di Stato di Firenze. Arch. Mediceo avanti il Principato. Filza 50, n. 159. Fu pubblicato non esattamente più volte e dal SEIDLITZ, op. cit. I, pag. 412, n. 8.

Fig. 492. - Pensiero pel monumento a G. G. Trivulzio (?).
Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 493. - Leonardo. Studio pel monumento a G. G. Trivulzio o per l'*Adorazione dei Magi*. - Coll. di Lord Pembroke. Londra.

decidersi a presentare, col modello, un progetto concreto per l'esecuzione. Anzi la lettera non autorizza affatto la conclusione che ne trasse il Müller Walde: che già nel 1489 l'artista avesse finito un primo disegno e tanto meno un modello, così che quello rovinato più tardi dai francesi non sarebbe stato il primo di Leonardo. Nell'agosto di quello stesso anno il poeta Piattino Piatti aveva bensì composto un tetrastico latino per compiacere al Moro e a Leonardo celebrando la grande statua « loricata »; ma il componimento, generico, sembra rappresentare soltanto una virtuosità letteraria per l'opera progettata, non una prova che questa fosse già eseguita. Leonardo, al solito, era distratto da altre cose. Appunto di quell'anno è la sua assicurazione *Adi 2 d'Aprile 1489 libro titolato de figura umana* (1). L'artista si occupava di anatomia umana. Lo Sforza, che non sapeva aspettare ed era ansioso di veder finito il monumento, si rivolse allora a Firenze per trovare un artista *apto a tale opera*. Il Magnifico si dispose subito ad accontentare il principe milanese e invitò sicuramente qualche artista fiorentino a studiare la cosa e a presentare un progetto. Uno di tali progetti dovrebbe essere il noto disegno attribuito ad Antonio Pollajolo che si conserva nel gabinetto delle stampe di Monaco: disegno ch'è tuttavia variamente attribuito a quell'artista, più genericamente alla scuola toscana e, dal Courajod, persino ad artista lombardo. Ma il Vasari assicurò che il Pollajolo aveva eseguito un disegno (che appartenne al Vasari stesso) pel monumento allo Sforza *in due modi: in uno egli ha sotto Verona; nell'altro egli tutto armato e sopra un basamento di battaglie fa saltare il cavallo addosso a un armato.*

Fig. 494. - Pensiero pel monumento a G. G. Trivulzio. Bibl. R. di Windsor.

Intorno al 1490 Leonardo indirizzava a Lodovico il Moro una lettera nella quale, dopo di essersi dichiarato pronto ad ubbidire agli ordini del principe per qualunque lavoro egli desiderasse, fra le altre cose non tutte chiaramente espresse osservava: *del cavallo non dirò niente perchè cogniosco i tempi,* aggiungendo che delle sue prestazioni passate per due anni non aveva avuto salario alcuno, benchè avesse dovuto mantenere due maestri; ma ricordava la commissione di *dipignicre i camerini* (2).

In quel torno di tempo il lavoro pel monumento era dunque rimasto sospeso e l'artista stesso riconosceva ch'era inutile, per allora, parlarne. Se la triste lettera è una riprova che la leggenda dell'illimitato mecenatismo del Moro è infondata, la condotta del principe può tuttavia trovare un'attenuante nella lentezza dell'artista a concretar qualcosa. Nel Codice Atlantico, al fol. 323, r. una lunga lettera diretta ai fabbricieri — sembra — del Duomo di Piacenza, i quali volevano eseguire *cierte magnie opere di bronzo,* Leonardo, o più verosimilmente un amico per lui, osservava che nessuno era in grado di condurle *salvo Leonardo fiorentino che fa il cavallo del duca Francesco di bronzo, che non è bisognio fare stima, perchè à che fare in tempo di sua vita, e dubito che per l'essere si grande opera che non la finirà mai* (3). Improvvisamente, andati a vuoto i tentativi per cercare fuor di Milano uno scultore, la commissione data a Leonardo trova una conferma: è Leonardo stesso che nota nel Codice C,

(1) Uzielli. *Ricerche,* pag. 107.

(2) Cod. Atl. 335, r. Richter, op. cit., II, 399. — *Raccolta vinciana,* 2° fasc. 1906, pag. 35.

(3) Richter, II, 401, 402.

fol. 15, v. *adì 23 di aprile 1490 cominciai questo libro e ricominciai il cavallo.* Gli studi pel monumento vengon ripresi con maggior lena e per alcuni anni il lavoro di ricerca dev'esser stato quasi ininterrotto. Leonardo segna nuovi schizzi di cavalli, nota indirizzi di proprietari di scuderie, osserva particolarità di alcuni bellissimi campioni della razza equina: *Ginnetto grosso di messer Galeazzo* (il Sanseverino che, come vedemmo nel primo volume, vantava una magnifica e scelta scuderia); *Morel fiorentino di messer*

Fig. 495. - Leonardo. Progetto definitivo pel monumento a G. G. Trivulzio. Biblioteca R. di Windsor.

Mariolo (il cameriere e buffone preferito del Moro, del quale abbiam già fatto conoscenza); *cavallo grosso; à bel collo e assai bella testa. Ronzone bianco del falconiere; ha belle coscie* (1) *dirieto; sta in porta Comasina. Cavallo grosso del Chermonino del signor Giulio* (2).

(1) Il Solmi ha invece: *cervice di dietro.* (*Leonardo*, pag. 59)

(2) Mss. S. K. M. III. Uzielli, op. cit. pag. 184, che crede appunto del periodo 1493-1494 quegli accenni. Ma forse non escono dal 1493.

Leonardo aveva il proprio studio in Corte Vecchia: qui il modello del colosso andava sorgendo e qui più d'un contemporaneo vide l'artista al lavoro. E poichè il Bandello ricordava averlo veduto alternare la pittura del Cenacolo delle Grazie all'opera del cavallo e poichè la *Cena* è l' ultimo prodotto del maestro a Milano

Fig. 496. - Bronzo cinquecentesco col monumento Trivulzio. - Museo civ. Milano.

prima della sua partenza, è a concluderne che intorno al cavallo egli continuò a lavorare per lungo tempo. Ma l'accenno stesso che il novellista ne fa — mostrandoci Leonardo, impaziente, salire l'impalcatura dell'affresco, darvi poche pennellate, ridiscendere tosto per ritornar forse all'opera del monumento d'ond'era venuto — par confermare la natura stessa instabile, incontentabile del maestro fiorentino.

Intanto nel 1493 il poeta Baldassare Tacone cantava già le lodi di un modello pel monumento

E se più presto non s'è principiato
La voglia del Signor fu sempre pronta
Non era un Lionardo ancor trovato,
Qual di presente tanto ben l'impronta
Che qualunque che el vede sta amirato (1);

il che prova come il monumento, in creta, fosse già visibile allora. E il Tanzio, nel proemio all'edizione di quello stesso anno 1493 delle *Rime* del Bellincioni, lodava la *magna e perpetua opera del gran colosso.*

Fig. 497. - Altro aspetto dello stesso bronzo.

Il Lazzaroni, Baldassare Tacone, Lancino Curzio si resero interpreti dell'entusiasmo che l'opera di Leonardo provocò a Milano (2).

« Travagliò per Lodovico il Moro — notava l'attendibile Giovio parlando di Leonardo — in creta un cavallo colossale da fondersi susseguentemente in bronzo, e sopra vi doveva figurare il di lui padre Francesco, celebre guerriero, nella stessa materia. Ammirasi in questo travaglio la veemente disposizione al corso e lo stesso anelito, nelle quali cose si comprende la somma perizia dello scultore, e quanta fosse la sua intelligenza in tutto ciò che s'appartiene agli effetti della natura » (3).

(1) B. TACONE. *Coronazione e Sposalizio della Ser. Regina M. Bianca Maria Sforza*, ecc. Milano, Pachel, 1493.

(2) Nella *Raccolta vinciana* 1912, pag. 118 e 119, son riportati i versi del Curzio e del Tacone.

(3) SOLMI, op. cit., pag. 59.

Più tardi, nel 1498, Luca Pacioli, nella lettera dedicatoria al Moro del suo trattato « De la divina proportione », dopo aver ricordato gli illustri personaggi che rendevan preclara la corte sforzesca, scioglieva un inno ai meriti di Leonardo e alla bellezza del suo monumento equestre. « Leonardo da Vinci nostro compatriota fiorentino qual de scultura, getto e pictura con ciascuno el cognome verifica. Como l'admiranda e stupenda equestre statua la cui altezza da la cervice a piana terra sonno bracia 12 cioè 37 $^1/_5$ », magnifica opera e dispendiosa perchè « tutta la sua ennea

Fig. 498. - Bronzo cinquecentesco
tolto a un disegno pel monumento al Trivulzio.
Collezione del principe Trivulzio. Milano.

massa a lire circa 200.000 ascende », sicchè sarebbe veramente tornata a grande onore della memoria di Francesco Sforza.

Facciamo grazia al lettore degli altri ricordi in prosa e in rima del monumento stesso: tanto più che non concordano fra loro anche nelle date (1), così che a qualcuno sorse il sospetto che prima ancora di quel modello — che chiameremo del 1493 — un altro precedentemente fosse stato preparato ma non avesse soddisfatto il principesco committente.

(1) UZIELLI. I, pag. 160 e seg.

È probabile che il decreto del 1492 di Lodovico il Moro per aprire una vasta piazza dinnanzi al Castello sforzesco si colleghi con la artistica impresa. E infatti fu là che, in occasione delle feste per le nozze di Bianca Maria Sforza con l'imperatore Massimiliano, i milanesi e i numerosi gentiluomini delle altre corti ospiti del Moro videro, ammirati, sotto un arco trionfale, il colossale cavallo così grandioso, a dir del Tacone

Che Gretia e Roma mai vide il più grosso

perchè

Leonardo Vinci a farlo sol s'è mosso

È pur probabile che a quel piano regolatore destinato a formar degna cornice al monumento si ricolleghino certi curiosi e un po' fantastici disegni — di che s'è fatto cenno precedentemente — sparsi nei manoscritti vinciani, diretti a dare alla fronte del castello un aspetto più monumentale che severo con certa torre, fra l'altro, alta più di 150 metri, a forma di faro, alla quale i due torrioni rotondi, provvisti poi — secondo un progetto grafico di Leonardo — di una bizzarra cupola sferica, si sarebbero collegati mercè una loggia innalzata sul piano della merlatura (1). È inutile aggiungere che i nuovi prodotti della inesauribile fantasia de l'artista non furon destinati a realizzarsi.

Fig. 499. - Particolare sulla fronte della Certosa di Pavia.

L'anonimo Gaddiano — che tolse la notizia dal libro di Antonio Billi — ci dà qualche preziosa informazione sul monumento equestre e sulle ragioni che ne vietarono l'esecuzione quando ci fa sapere che Leonardo « fece uno cavallo di smisurata grandezza suvj il duca Francesco Sforza, cosa bellissima, per gittarlo di bronzo, ma universalmente fu giudicato essere impossibile, et maxime per che si diceva volerlo gittare di uno pezzo, la quale opera non hebbe perfectione » (2). Il De Marchi osservava infatti che Leonardo, per quella grande fusione « non si fidò di una fornace sola, ma ne volse tre, le quali potessero disfare il metallo che in esso cavallo vi andava; la ragione che dava, diceva che il fuoco d'una fornace non poteva far venir in bagno tanta quantità di metallo, perchè non poteva arrivare per sino al fondo: ancora che di sopra si vedesse il metallo disfatto, non per questo era disfatto quello da basso: per la gran quantità, e per il grave peso non si puol maneggiare con perticoni ancora che sia disfatto (3). » Leonardo si preoccupava della impossibilità di fondere in sol fornello 200 mila libbre di metallo e già in una nota del Codice Atlantico accennava a prepararsi a superare quella difficoltà moltiplicando i fornelli (non le

(1) Richter. II, tav. 80. — Beltrami. *Il Castello di Milano*, pag. 474 e seg.

(2) C. de Fabriczy, loc. cit.

(3) F. de Marchi. *Architettura militare*. Ed. Roma, 1810, III, 205. — Uzielli, I, 2.

forme, come fraintese l'Uzielli), stendendo note per aumentar la fusione, per illotare i fornelli, per allegare i metalli, per evitare il congelamento, per pulire i getti, ecc. (1). In altre parole Leonardo si preoccupava che la fusione riuscisse perfetta e il metallo si stendesse in modo omogeneo entro la gran cavità del monumento. La difficoltà pratica fu la ragione preponderante per cui l'opera grandiosa non fu attuata, benchè Leonardo avesse appreso l'arte — se non la tecnica — da quel Verrocchio che aveva saputo modellare e fondere così magnificamente la statua equestre del Colleoni; e doveva partire da Milano senza vedere eseguita in bronzo l'opera che tanti studi gli era pur costata, così che Michelangelo poteva rivolgergli l'acre rampogna: « Facesti un disegno d'uno cavallo per gittarlo di bronzo e non lo potesti gittare, et per vergogna lo lasciasti stare ».

Nel 1501 la *forma* del cavallo giaceva ormai dimenticata a Milano ed Ercole I d'Este s'industriava per acquistarla. *Dicta forma quale è lie a Milano ogni die se va guastando perchè non se ne ha cura* (2). Purtroppo il nobile desiderio non potè essere soddisfatto. L'opera alla quale Leonardo aveva atteso per tanti anni (precisamente sedici, se dovessimo prestar fede a Sabba Castiglioni, ma il numero è certamente esagerato chè l'artista non può esservisi applicato dal momento dell'arrivo a Milano fino alla partenza) doveva servir di bersaglio ai colpi dei soldati guasconi!

***

Prima di esaminare i disegni leonardeschi riferentisi al monumento a Francesco Sforza, convien distinguerli da quelli che Leonardo elaborò pel monumento equestre a Gian Giacomo Trivulzio qualche anno dopo. Una tal distinzione è indispensabile, perchè fino ad ora quasi tutti gli studiosi che si sono occupati del duplice lavoro dell'artista (pel quale si numerano oltre cento disegni) — non escluso il Seidlitz che, col Courajod, sembrò solo preoccupato di distinguere i disegni col cavallo impennato da quelli col cavallo tranquillo — sembrarono non avvertire, o non lo notarono a sufficienza, che gli schizzi del monumento provvisto di un'alta base destinata ad accogliere una figura stesa, a mo' di sarcofago, si riferiscono tutti, indubbiamente, al monumento a Gian Giacomo Trivulzio. Qualcuno, col Seidlitz, credendo che anche certi disegni col sarcofago appartengano al monumento per lo Sforza, si domandò — senza saper rispondere — come mai un monumento simile, di carattere quasi chiesastico, potesse sorgere in una piazza dinnanzi al Castello sforzesco. Finalmente fu creduto appartenente al gruppo degli studi pei due monumenti anche qualche disegno che ha invece stretta relazione con alcune figure di cavalieri nel fondo dell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi.

Benchè la storia dell'attività di Leonardo nella sua seconda venuta a Milano, dopo la caduta del Moro, non rientri nei limiti del nostro studio, ci conviene dunque — per liberare il terreno da molti dubbi — esaminare la ragione che provocò più tardi

(1) Cfr. N. Smiraglia Scognamiglio (in *Arch. St. dell'Arte*, 1896, pag. 463). V. le molte note sulla *forma del cavallo*, *del far la forma dei pezzi* e sul *sepolcro de messer Giovanni Iacomo da Trevulzo* in Richter II, pag. 11 e segg., e 23 e segg.

(2) G. Campori. *Nuovi documenti per la vita di Leonardo da Vinci* (in *Atti e Mem. della R. Dep. di Storia Patria per le Prov. Modenesi e Parmensi.* Vol. III, 1865).

i disegni di Leonardo pel monumento al Trivulzio. Sarà più facile, dopo, raggruppare i rimanenti schizzi della statua allo Sforza.

Recenti fortunate ricerche d'archivio hanno gettato molta luce sull'importanza che avrebbe dovuto avere la cappella trivulziana dinnanzi alla chiesa di San Nazaro Maggiore, destinata a far da sfondo al monumento equestre del Magno Trivulzio.

Fig. 500. - Il maresciallo G. G. Trivulzio.
Miniatura in un manoscritto della bibl. trivulziana (*Calimacus*, ms. 2158).

I lavori per la costruzione della cappella funeraria incominciaron poco prima della morte del Trivulzio, ma si trattava di un progetto da lungo tempo maturato: così che è probabile che si intendesse seguire un progetto da lui stesso voluto e approvato. La cerimonia dell'inizio della fondazione della cappella ebbe luogo — lo assicura un carme latino di Giovanni Biffi, che ne fu testimone — nel gennaio del 1512. Ma i sopravvenuti rovesci delle armi francesi e la partenza da Milano del

Trivulzio fecero sospendere subito i primi lavori. Solamente nel 1516 — secondo il cronista Da Prato — dopo la battaglia di Marignano, furon riprese le opere delle fondamenta. Il 27 agosto del 1517 i fabbricieri del Duomo concedevano a uno dei loro operai, Francesco Briosco, di recarsi a lavorare pel Trivulzio in San Nazaro; la licenza fu più ampiamente rinnovata l'anno seguente; e col Briosco lavoravano altri scultori della fabbrica del Duomo (1). Nel 1519 un Bramante « che non può essere che uno dei Bramantini, cioè Bartolomeo Suardi, » come osservavano, col Bossi, quanti scrissero del Bramantino, era nominato architetto della fabbrica. Nel 1518 e nel 1520 la Certosa di Pavia concedeva i marmi necessari per le statue giacenti, che si vedon tuttora sopra gli avelli dell'edicola trivulziana. Morto il Trivulzio il 5 dicembre 1518, la vedova aveva cura di continuare i lavori e chiedeva perciò l'aiuto di altri dieci « marmorini » della fabbrica del Duomo. Ma tristi avvenimenti cittadini fecer sospendere per sempre — intorno al 1536 — i lavori: così la fronte stessa dell'edificio rimase incompiuta, qual'è tuttora. Due disegni nella collezione Bianconi presso l'Archivio Civico milanese servono a integrare l'originaria idea del Bramantino: l'uno, diligente di fattura, acquarellato, presenta il portale ed è ritenuto dal Mezzanotte — il più recente studioso dell'edificio — originale del Bramantino; l'altro riproduce l'alzato e la sezione della cappella, la pianta di questa e della annessa basilica ed è ripetizione — forse della fine del secolo XVI — del disegno primitivo. Il mausoleo era stato ideato con un vasto portico tetrastilo architravato a timpano triangolare, a giudicare anche dalla eccessiva altezza dello stilobate sotto l'ordine superiore, che non può esser spiegato che col costruendo timpano; e a giudicare dal fatto che la trabeazione dell'ordine inferiore, completa ai lati, è interrotta lungo la fronte al disopra delle lesene che dovevano fronteggiare le colonne del portico (2). Le vicende successive dell'edificio e l'esame delle statue — piuttosto grossolane — dei sepolcri non ci interessano. È utile notare invece — col Mezzanotte — come l'architettura un po' arida dell'edicola trivulziana offra convincenti rapporti con gli edifici che si vedono negli sfondi architettonici dei quadri eseguiti da Bramantino dopo il suo ritorno da Roma. Nel torrione quadrato del fondo del gran *Calvario* della Pinacoteca di Brera ritornano la stessa semplicità d'idee, la stessa sovrapposizione degli ordini, lo stesso ritmo, gli stessi particolari decorativi; in una tavola di proprietà Trivulzio a Birolo, presso Villamaggiore, è ancora l'ugual motivo del Settizonio da cui si palesa derivato l'esterno della cappella (3).

Fig. 501. - Riproduzione del *Regisole*. Bronzo cinquecentesco nel Museo di Pavia.

(1) *Annali della fabbrica del Duomo*, ad ann.

(2) P. Mezzanotte. *La cappella trivulziana presso la basilica di San Nazaro Maggiore* (in *Arch. St. Lomb.*, marzo 1913, pag. 457 e seg.).

(3) Mezzanotte, op. cit.

Fig. 502. - Leonardo. Studi dal vero. - Palazzo Reale. Torino.

Fig. 503. - Leonardo. Studi dal vero. - Museo di Budapest.

L'edicola trivulziana doveva dunque presentare un carattere fra il pagano e il religioso: pagane eran le reminiscenze classiche delle linee predominanti, religiosa era sopratutto la destinazione dell'edificio. Quando, intorno al 1511, Leonardo da Vinci si stava occupando del monumento al maresciallo — se a quell'anno facciamo risalire, col Solmi, la lunghissima nota di spese che a quello si riferiscono e che Leonardo riportò nel Codice Atlantico fol. 176 (1) — i lavori per la costruzione della cappella non erano ancora incominciati benchè imminenti. Leonardo, conoscendo i progetti del committente e dell'architetto, ideò un'opera che doveva intonarsi con l'edificio che era destinato a farle da sfondo. Esaminiamo la nota di spese pel monumento.

Fig. 504. - Leonardo. Studi dal vero. Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 505. - Leonardo. Studi dal vero. Palazzo Reale. Torino.

Essa — si noti — ci richiama non a un semplice monumento equestre ma al *sepulcro di messer Giovanni Iacomo da Trivulzio* (2). V'è ricordo della spesa della *manifattura e materia del cavallo*, *uno corsiero grande al naturale coll'omo sopra*, del modello da eseguirsi in argilla e poscia in cera, del marmo — anzi *dei marmi* — *della sepoltura* (cioè della figura del defunto stesa nella parte inferiore del monumento), delle cornici e delle profilature *sotto il cavallo*, *di otto colonne* coi capitelli *di metallo*, della *pietra di che si fa il morto*, di otto figure da porsi *attorno allo imbasamento del cavallo*, dei festoni e altri *ornamenti* della base stessa, di *tre fioroni che fan soffitta alla sepoltura*, di sei *tavole con figure e trofei*, della *figura del morto* (che da sola *a farla bene* importava 100 ducati di spesa), di sei *arpie colli candelieri*. La grande, ricchissima opera esigeva, secondo il preventivo di Leonardo, 3046 ducati. Secondo questa

(1) Solmi, op. cit., pag. 190. La nota non è datata e non sapremmo per qual ragione il Solmi la ritenga di quell'anno. Il Müller Walde la crede di due anni precedente.

(2) Richter, II, pag. 15 e seg.

prima idea — diciamo prima perchè sembra che, data la sua eccessiva ricchezza, essa sia stata semplificata, pur rimanendo intatte le due parti esenziali, la statua equestre e la figura stesa del defunto — il monumento doveva sorger dunque su una base sulla quale si stendeva la figura del Trivulzio: intorno a questa si ergevano otto colonne a reggere un tempietto, ornato, nella *soffitta, di fioroni;* sul tempietto si alzava, in una seconda base più ristretta, il cavallo col cavaliere e intorno a questa seconda base erano disposte le otto figure allegoriche. Trofei, bassorilievi, *arpie* con le faci completavano l'insieme grandioso. Un disegno riprodotto del Richter (II vol., tav. LXV, in alto) risponde sicuramente a quel primo progetto, almeno nel suo insieme: alcuni schizzi vicini a quello provano che l'artista era incerto fra una base quadrangolare e una circolare provvista di colonne all'ingiro, secondo un tipo classico affine ai tempî di Vesta (fig. 489). È facile constatare come nel primo e più grande progetto, classicizzante e severo, l'artista si fosse radicalmente allontanato dai motivi cari alla scuola lombarda e secondo i quali eran sorti i monumenti funerari di Bartolomeo Colleoni a Bergamo (modesta e incerta concezione, anche tenuto conto dei rimaneggiamenti che il Meyer credette rilevarvi), di Giovanni e Vitaliano Borromeo all' Isola Bella, di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia, che pure aspira, specialmente nella parte inferiore, a plasmarsi sui nuovi concetti del classicismo più puro. Se un tal lavoro fosse stato eseguito rappresenterebbe, è facile constatarlo, una ricchissima, grandiosa opera d'arte. Ma poichè la fatalità non volle, neanche questa volta, che l'idea magnifica dell'artista uscisse dallo stadio di progetto per passare all'attuazione, dobbiamo accontentarci di intravvederla ne' suoi disegni. A parer nostro vanno ascritti al progetto pel monumento al Trivulzio tutti i disegni leonardeschi che presentano un alto basamento con la *sepoltura.* Avremo così intanto una ben chiara divisione: perchè, di fronte alla chiarezza della nota su ricordata e di fronte, d'altra parte, al nessun accenno a una sepoltura nel progettato monumento a Francesco Sforza, non pare che vi sia da esitare a escluder dal novero di quelli pel monumento al duca i disegni che presentano un basamento con il *morto.* La presenza di una statua distesa del defunto poteva benissimo essere accolta in un monumento dinnanzi a una chiesa, quasi a continuare, sulla piazza stessa, la santità del luogo: non aveva invece una ragione d'essere, date le esigenze dei sacri canoni, nella gran piazza del Castello di Porta Giovia.

Fig. 506. - Studio di una testa di cavallo. Biblioteca Ambrosiana.

La prima, più grandiosa idea del monumento al Trivulzio, oltre che nel disegno riprodotto dal Richter che abbiam ricordato, ritorna su uno schizzo di un foglio di Windsor (1), in cui meglio si vede la statua equestre che nel precedente disegno, nel

(1) RICHTER, II, tav. LXVI in basso a sinistra.

Fig. 507. - Leonardo. Studi di cavalli. - Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 508. - Leonardo. Studi di fantasia di animali. - Biblioteca R. di Windsor.

quale il cavallo è visto di scorcio, da tergo, e in cui una macchia lo deturpa, rendendo quasi invisibile il cavaliere (fig. 490). In questo secondo disegno figurano, come nei precedente, il basamento, il sarcofago sotto il tempietto, le colonne: ma le statue secondarie a decorazione del monumento son disposte più euritmicamente in basso, sul gradino, anzichè in alto, ai lati del cavallo. Il cavaliere è sull'animale impennato sotto i piedi del quale si curva, in atto d'estrema difesa, un vinto. Il maestro, dopo tanti anni, ritornava dunque ancora a un concetto svolto nel fondo della fiorentina *Adorazione dei Magi*. Nello stesso foglio è ripetuta, in più grandi proporzioni, la figura del cavaliere, ma in atto di volgersi incitando i suoi alla pugna. Invece ivi è un piccolo schizzo, rapidissimo, di un progetto grandioso in cui il monumento s'è arricchito di due aggetti sporgenti ai lati così da ricordare gli archi trionfali romani; e v'è finalmente un ultimo disegno in cui il monumento — pur conservando il gruppo superiore col guerriero incitante, col braccio steso, e col vinto sotto le zampe del cavallo — s'è semplificato nel basamento, eliminando le statue minori ma conservando il sarcofago isolato fra le colonne che reggono il tempietto. Un altro disegno di Windsor (1) presenta — oltre lo stesso gruppo delle due figure, più vivace nell'accanimento della lotta alla quale questa volta il cavaliere prende parte col caduto — anche un accenno al basamento (fig. 491); un altro mostra un notevole pentimento nella mossa del braccio teso (fig. 492); un altro, nella collezione di Lord Pembroche a Londra, ha invece pentimenti nelle zampe posteriori dell'animale ma presenta maggior affinità con una figura abbozzata nella *Adorazione dei Magi* (fig. 493). Un piccolo schizzo a penna (2) accenna ancora al cavallo impennato, eretto sulle zampe posteriori, e al sarcofago, ridotto tuttavia a modeste proporzioni (fig. 494). Ma l'artista dovette rendersi conto della difficoltà enorme di eseguire un gruppo come quelli schizzati fino allora e ideò finalmente un progetto — che, se non proprio il definitivo, dovette almeno essere bene avviato a una soluzione pratica — in cui il cavaliere, in armatura, accenna tranquillamente, col bastone del comando, in avanti e il cavallo ha un atteggiamento pacifico — come in uno del fondo della *Adorazione dei Magi* — e procede al passo, poggiando le due zampe alzate su due aggetti, forse due cimieri, posti in terra (fig. 495). Ma l'alto basamento mostra ancora, segnato a lapis rosso con alcuni pentimenti dell'artista, il tempietto con la figura del maresciallo stesa sul sarcofago sagomato. Quasi sicuramente era questo il progetto definitivo dell'artista pel monumento trivulziano (3).

Nelle sue linee generali, eccezion fatta pel sarcofago ostentatamente visibile, l'artista sembra esser ritornato al concetto che il suo maestro, il Verrocchio, aveva adottato pel monumento al Colleoni, provvisto anch'esso di colonne sull'altissimo basamento.

La presenza del sarcofago ci consiglia dunque di ritenere tutti questi disegni eseguiti pel monumento di Gian Giacomo Trivulzio. E ciò si presenta più naturale che il raggruppamento proposto dal Seidlitz e da quanti ritennero, senza una ragione plausibile, che quei disegni fosser stati eseguiti, in parte, per la statua dello Sforza.

Che quel monumento, con la figura del *morto*, per usare la parola stessa di Leonardo, dovesse sorgere dinnanzi alla chiesa di San Nazaro e alla edicola trivulziana, confermano la tradizione e un'iscrizione che rimane in un prezioso bronzo cinquecen-

(1) Richter. II, tav. LXVIII.
(2) Richter. II, tav. LXXII a sinistra in alto.
(3) Così concluse pure il Müller Walde.

tesco conservato nella raccolta municipale milanese presso il Castello sforzesco (fig. 496). Nella sala VI, sotto vetrina, v'è infatti un piccolo modello che raffigura il Magno Trivulzio, in completa armatura, a cavallo, col bastone del comando nella destra leggermente alzata e in atto di trattenere, con le briglie, il cavallo con la sinistra. Il cavallo ha due zampe a pena alzate, in tranquillo movimento al passo. Il gruppo risponde sufficientemente al disegno leonardesco che abbiam ricordato per ultimo e che riteniamo definitivo. Il basamento di marmo del piccolo modello insieme allo stemma e alle imprese dei Trivulzio presenta una iscrizione — del tempo — che assicura che quel simulacro riproduce il monumento che doveva sorgere in onore di Gian Giacomo Trivulzio sulla piazza di San Nazaro a Milano. Poichè si tratta evidentemente di un ricordo posteriore circa di mezzo secolo al progettato monumento, il piccolo bronzo, eseguito con poca cura, affrettatamente, così che l' iscrizione malamente si legge, non presenta la base col sarcofago. Certo la preoccupazione del riproduttore si limitava alla parte più caratteristica dell'opera: l'effigie del condottiero. Lo stesso modo, slegato, senza preoccupazione di rendere un insieme artistico e architettonico, con cui è resa la base prova quella evidente trascuranza. Il fatto che l' opera non era mai stata eseguita poteva anche aver fatto dimenticare all' ignoto riproduttore del modello l' idea originale di Leonardo da Vinci pel basamento.

Fig. 509. - Giulio Campi. Ritratto di Francesco Sforza. Firenze. Galleria degli Uffizi.

Un altro esemplare analogo al modello in bronzo descritto del monumento Trivulzio — e che il Molinier credette di poter avvicinare ai disegni leonardeschi — si conserva nel Museo del Louvre, nella raccolta Thiers. Ma in questo secondo bronzo soltanto la figura del cavaliere appartiene al Rinascimento: il cavallo fu eseguito, d'ordine del presidente Thiers, dallo scultore Fremiet. Finalmente nella collezione del Principe Trivulzio un piccolo bronzo cinquecentesco raffigurante un guerriero, caduto, in atto di difendersi con lo scudo da un invisibile nemico che gli sovrasta, ripete una parte del primo progetto leonardesco (fig. 498). Il motivo, del tutto uguale, figura in alcuni schizzi che abbiam ricordati e nell'incisione che ne deriva. Il gruppo, con varianti, ritorna nella scultura lombarda del Rinascimento (fig. 499).

Una squisita e diligente miniatura quattrocentesca sul frontispizio di un Codice della Biblioteca Trivulziana (1) ci mostra la figura del Trivulzio a cavallo. L'atteggiamento tranquillo del cavallo e quello solenne del cavaliere, col bastone del comando steso orizzontalmente nella destra alzata, ripetono, con molta verosimiglianza, il motivo che si riteneva, sulla fine del quattrocento, da adottarsi pel monumento (fig. 500).

(1) CALIMACVS ANGELVS, ms. 2158.

Chi dunque — a parer nostro — meglio si è avvicinato alla risoluzione dell'intricato problema della divisione dei molti disegni leonardeschi pei due monumenti fu il Müller Walde, seguìto dal This (1). L'acuto illustratore dell'opera vinciana, pur senza conoscere gli ultimi risultati delle ricerche archivistiche, era tuttavia, in massima, arrivato, con tanto maggior merito ma per altra via, a una classifica analoga alla nostra. Incominciando col raggruppare alcuni disegni che sembrano riprodurre il famoso *Regisole* (la nota statua di *Re Gisulfo*, o, pel Maiocchi (2), di Re Teodorico, la quale, trasportata da Ravenna a Pavia, quivi rimase su una colonna, finchè nel 1796 fu abbattuta e distrutta; anzichè la statua di Marco Aurelio di Roma), il

Fig. 510. - Imitazione da un disegno di Leonardo pel monumento a Francesco Sforza. - Biblioteca R. di Windsor.

Muller Walde escludeva che essi, al contrario di quanto già ritennero il Courajod, il Richter e altri, si riferissero alla statua di Francesco Sforza e fossero quindi anteriori al 1490. Sarebbero invece posteriori al viaggio di Leonardo a Roma, dal quale avrebbe riportata, con una maggior conoscenza dell'arte classica, l'ispirazione pe' certi suoi studi architettonici per la base del monumento al Trivulzio che abbiam richiamato più sopra. Per quanto possa sembrar strano che Leonardo, dopo aver attinto alla fonte viva dell'arte classica, sentisse il bisogno di prendere di pianta il

(1) P. Muller Walde. *Beitrage zur Kenntnis des Leonardo da Vinci.* VI (in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen.* XVIII, 1897-1899, Berlin). — J. This, *Leonardo da Vinci.* Cristiania, 1909, ill.

(2) P. Maiocchi (in *Bollettino Storico Pavese*, 1894).

Fig. 511. - Leonardo. Pensieri vari pel monumento equestre.
(Il disegno a penna è forse affine a quello prescelto pel monumento allo Sforza).
Biblioteca R. di Windsor.

motivo da un monumento tutt' altro che espressivo della piena decadenza qual' era il *Regisole* di Pavia, il Müller Walde sembrò persuaso che l' artista fiorentino vi si ispirasse in que' suoi disegni, pur dando loro forme nuove e una vivacità tutta personale. Ma, a dir vero, le somiglianze che a lui sembraron persuasive appaiono piuttosto occasionali. Il freddo, rigido cavaliere con la mano alzata su un tranquillo cavallo quale appare nelle riproduzioni del *Regisole* ricordate dal Müller Walde —

Fig. 512. - Leonardo. Studi pel monumento a Francesco Sforza. Biblioteca R. di Windsor.

alle quali potremmo aggiunger quella dell'Amadeo in un bassorilievo della tomba del Colleoni a Bergamo, resa liberamente, e un bronzo cinquecentesco del Museo di Pavia che ripete più fedelmente il *Regisole* (fig. 501) — si riconoscerebbe con difficoltà nei disegni leonardeschi di Windsor, largamente riprodotti dal nostro scrittore. Troppa importanza si è data fin qui alla influenza di quella rozza statua pavese sul progetto o — se si vuole — sui progetti leonardeschi; tanto più che non un disegno dell' artista fiorentino può additarsi che riproduca veramente, in modo

persuasivo, l'atteggiamento del *Regisole* con quella mano del cavaliere che par che benedica e quel cavallo con tre piedi che toccano il terreno e il quarto che si appoggia a un cane, quale vediamo precisamente nelle antiche riproduzioni, fra cui quella degli Statuti dei *Pochidrappi* e in San Teodoro a Pavia. Tanto meno potremmo persuaderci che a quel monumento barbarico che all'artista immaginoso doveva sembrare — ed era probabilmente — ben povera cosa, egli sia ritornato dopo esser passato attraverso a una elaborazione complessa e alla visione multiforme, omogenea, insistente, come di motivo caro, preferito, di un cavaliere in atteggiamento bellicoso, in arcioni su un focoso e impennato destriero. È verosimile che a quel primitivo progetto — che l'artista

Fig. 513. - Leonardo. Studio per uno dei due monumenti. Biblioteca R. di Windsor.

aveva lungamente accarezzato anche per la statua dello Sforza, come vedremo — di un cavallo e di un cavaliere tranquilli, composti in una serena grandiosità, egli arrivasse invece per le enormi difficoltà pratiche che avrebbe incontrata la esecuzione e la fusione dell'altro modello. Benchè lo scrittore ricordato escluda che quella rinuncia potesse dipendere dalla limitata esperienza dell'artista ma fosse causata piuttosto dal desiderio del committente poco indotto a una spesa troppo rilevante, noi sospettiamo che precisamente per la inesperienza tecnica dell'artista si dovesse rinunciare a quel primo progetto. Il complesso lavoro, di che si è fatto ricordo più sopra, per dare al monumento trivulziano uno sfondo grandioso, architettonico, sta a provare che i mezzi non difettavano. Soltanto il precipitare degli avvenimenti politici tolse che la cappella con le sue grandi decorazioni e sopratutto la statua equestre avessero una

completa attuazione. Quanto alla lettera 18 agosto 1506 dell'Amboise alla Signoria di Firenze per chiedere che gli fosse inviato *maestro Leonardo per fornire certa opera che li habiamo facto principiare* è tutt'altro che accertato che si riferisca al monumento Trivulziano, il quale nemmeno sembra fosse allora iniziato.

Dove crediamo pericoloso invece seguire il Müller Walde è nel voler collegare tutti i disegni leonardeschi di cavalli ai progetti dei due monumenti. La maggior parte di quei disegni presentano cavalli rigorosamente studiati dal vero (gli accenni dell'artista stesso lo provano) e son generosi destrieri ch'egli vide scalpitare nelle ben provviste stalle dei Sanseverino, degli Sforza, dei Trivulzio e ch'egli si studiò di fermare sulla carta per intero o in parte, verosimilmente per suo diletto e per suo studio, da quell'instancabile autodidatta ch'egli era (fig. 502 a 508). E il dottor Schmutzer, con competenza di tecnico, analizzando le 68 tavole sull'anatomia del cavallo, edite nel 1901 dal Rouveyre e analizzate dal Jackshat, concluse che Leonardo, pur alla ricerca di un'espressione pittorica che trascende il vero, può dirsi il fondatore dell'anatomia del cavallo (1). La constatazione è tanto più sorprendente perchè l'artista trova sopratutto in quei disegni la prova delle geniali teorie del maestro: *Le concavità interposte infra li muscoli non debbono essere di qualità che la pelle paia che vesta due bastoni in comun lor contatto; qualunque figura che fai, o animale gientile, ricordati di fugire il legnioso* (2). Ma il vedere in tutti quegli schizzi di gambe piegate di torsi ben pasciuti, di teste dalle narici frementi, spesso calligraficamente riprodotte con un capriccioso girar della penna (3), altrettante prove pei due monumenti, è uno sforzo che non ci sentiam di compiere.

* * *

Eliminato il gruppo di disegni che con maggior sicurezza posson ritenersi eseguiti da Leonardo per la statua del maresciallo Trivulzio, si presenta più semplice l'esame dei rimanenti, fra i quali son certo quelli per la statua di Francesco Sforza.

Come fosse il modello eseguito da Leonardo per la statua del Duca che i milanesi videro esposto in occasione delle feste nuziali per Bianca Maria Sforza è tutt'altro che accertato. Sembra tuttavia che, oltre il cavallo e il cavaliere, non vi fossero altre figure e tanto meno di un caduto sotto le zampe dell'animale, perchè nessuno degli storici del tempo ricorda questo particolare che avrebbe sicuramente attirata l'attenzione per la sua novità. Se il progetto espresso coi disegni leonardeschi del cavaliere che abbatte un nemico si riferisce veramente al monumento del duca Francesco, esso fu indubbiamente abbandonato (4).

(1) Dr. Schmutzer. *Bemerkungen zur Pferdeanatomie des Lionardo da Vinci* (in *Archiv. für die Gesch. der Naturwiss. und der Technik.* Vol. 3°, pag. 61 e seg.).

(2) Richter. I, pag. 394, 395.

(3) Si vedano specialmente quelli della Galleria di Budapest rintracciati dal Muller Walde e quelli ch'egli offre a pag. 95, nonchè quelli del Richter, II, pag. 4 e tav. LXX in alto e LXXI in alto.

(4) Tali sono i disegni riprodotti dal Richter, II, tav. LXVII — un cavaliere nudo sul cavallo che abbatte un vinto e che riteniamo uno studio di fantasia senza riferimenti — e tav. LXIX e dal Müller Walde a pag. 100 (un altro cavaliere pur nudo, una specie d'Ercole, che con una clava o una mazza finisce un caduto nudo che si difende la testa con uno scudo, reminiscenza classica che

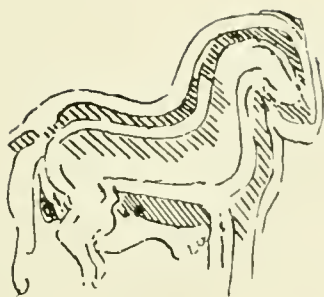



Fig. 514.
Disegno per la fusione del cavallo.
(Dal RICHTER, II, pag. 24).

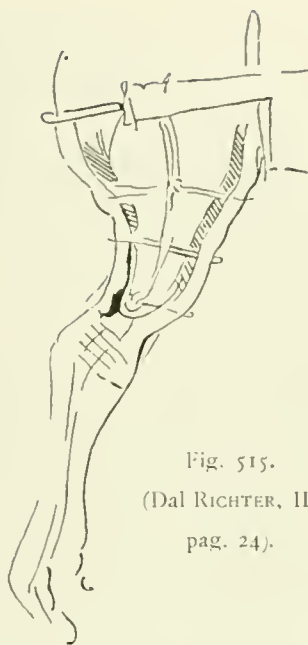



Fig. 515.
(Dal RICHTER, II,
pag. 24).

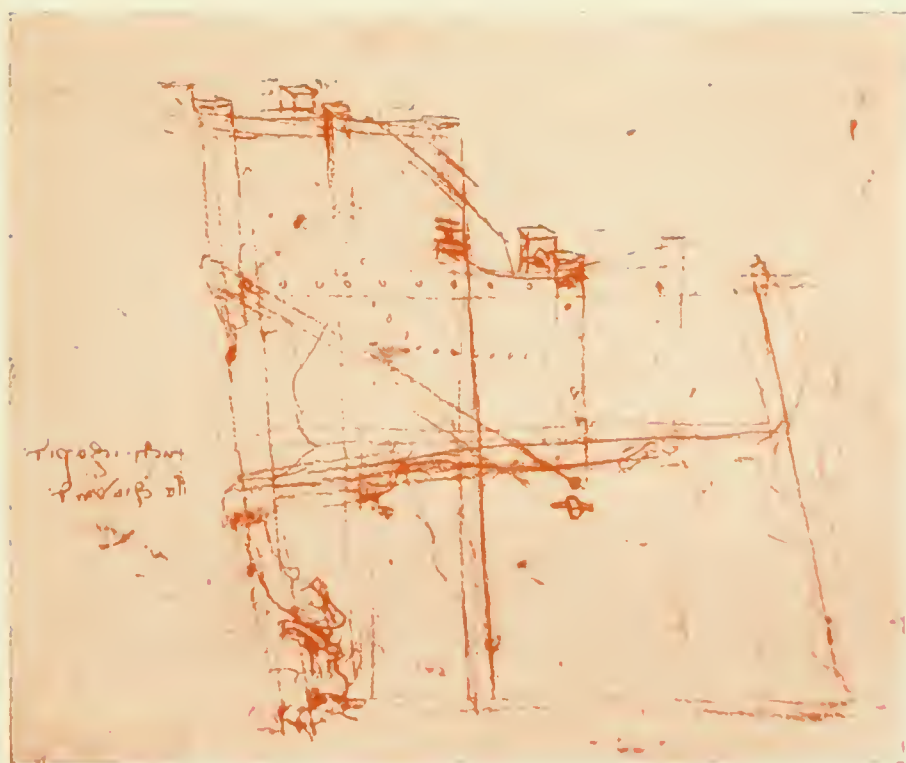



Fig. 516. - Leonardo. Disegno per l'armatura del cavallo. - (Codice Atlantico, fol. 216. v.).

Potremmo così ritenere che quando Leonardo segnava *adì 23 di aprile 1490 cominciai questo libro e ricominciai il cavallo* egli, dopo aver rinunciato ai disegni — i su ricordati per ultimi — che son prodotto di uno studio diretto dal vero o di geniale fantasia, si dedicasse finalmente a più contenute ricerche per la statua equestre dello Sforza che poi, almeno nel modello, realmente eseguì.

Con qualche speranza di colpire nel giusto potremmo così limitarci a vedere nei disegni, che diremo dell'ultima fase, altrettanti pensieri preparatori e studi per la statua equestre di Francesco Sforza; anche se non volessimo prima di tutti ricordare il disegno — oggi a Windsor — di un cavaliere in armatura sul cavallo impennato che appoggia una delle zampe anteriori alzate a un tronco d'albero (1), che al Seidlitz non par di Leonardo e che infatti non ne ha la sicurezza e il vigore (fig. 510). La mano di Leonardo si palesa sicura in un bel disegno di cavaliere in armatura, nello stesso atteggiamento del precedente, cioè con la destra distesa in dietro — motivo lungamente elaborato dal nostro, come provano altri disegni suoi riprodotti dal Richter — su un cavallo che appoggia una zampa a un vaso da cui esce l'acqua (fig. 511), ma che il Müller Walde ritenne eseguito pel monumento al Trivulzio, senza notare come sia strano che l'artista concepisse nell'identico atteggiamento i due personaggi, visto ch'egli pure ritiene per lo Sforza il precedente, anch'esso conservato a Windsor (2); e ancora è a ricordare un foglio, ch'è a Windsor, con tre squisiti cavalli, in atteggiamenti analoghi, a gambe alzate, visti da diversi aspetti e piantati sopra altrettante piattaforme; disegni veramente monumentali (fig. 512) come il noto disegno a matita rossa per l'armatura del solo cavallo ch'è nel Codice Atlantico a fol. 216, v. (3). Negli altri schizzi di cavalli senza cavaliere o in cui il cavaliere, nudo, in vario atteggiamento, appare tracciato rapidamente dopo, e tanto più nei disegni di cavalli impennati e reggenti cavalieri nudi, non sappiam vedere che studi da avvicinare al fondo dell'*Adorazione dei Magi* o prove di fantasia, eseguite forse senza preoccupazione di riferimenti a lavori da riprodursi, così come Leonardo era solito fare per spasso o per studio (4). Egli che aveva osservato che *il trotto è quasi di qualità di cavallo libero* (5) non poteva fermarsi su un tipo di cavallo troppo agitato. Tutt'al più, dinnanzi al disegno a penna, accurato, diligente, di un guerriero in armatura col bastone solennemente steso in avanti, su un tranquillo cavallo procedente al passo, potremmo rimanere in dubbio se esso si riferisca al monumento allo Sforza o piuttosto, come par sicuro il Müller Walde (che si basò sul tratteggio a incrocio quale l'artista preferì nel cinquecento), al monumento al Trivulzio (6). Anche i tratti fisionomici vi sembrano corrispondere a quelli del maresciallo che figurano su una placchetta data al Caradosso e nella miniatura della Biblioteca Trivulziana che abbiam

proprio non deve aver nulla a che fare col monumento Sforza); il Müller Walde riprodusse un piccolo bronzo con la figura del caduto ch'egli trovò in una collezione milanese privata ch'egli non cita, ma ch'è la Trivulziana, dove lo vedemmo, e altri schizzi di cavalieri combattenti da riavvicinarsi piuttosto al progetto per la « battaglia d'Anghiari. »

(1) RICHTER. II, tav. LXV in basso.

(2) RICHTER. II, tav. LXIX.

(3) RICHTER. II, tav. LXXVI, 1.

(4) Nel RICHTER, II, nelle varie riproduzioni di cavalli e cavalieri oltre quelli da noi qui riprodotti o ricordati.

(5) Cod. Atl., fol. 145.

(6) A Windsor. RICHTER. II, tav. LXXII.

Fig. 517. - Miniatura della *Sforziade* del 1491. - Manoscritto della Bibl. Naz. di Parigi.

ricordata più sopra: miniatura che infatti ha una stretta corrispondenza, nel motivo generale, con questo disegno, privo purtroppo del basamento che ci avrebbe offerto un più sicuro indizio (fig. 513).

Con qualche incertezza si presenta invece l'esame dei disegni leonardeschi riferentesi ai progetti per il trasporto e per la fusione del cavallo.

Fig. 518. - Incisione lombarda da disegni leonardeschi.
(Dal catalogo della collezione Angiolini, 1895).

Sarebbe a credere che l'artista non pensasse a questi particolari pratici che all'ultimo momento o, per lo meno, verso la fine del suo lavoro, quando il progetto che dovremmo chiamare definitivo era già stato approvato, così da lasciar sperare nell'artista possibile e vicina l'epoca della fusione del « colosso ». Ma vi sono fra essi così esenziali differenze da lasciarci adirittura sconcertati, considerato che non v'è a ritenere (dopo quello che sappiamo della nessuna conclusione pratica degli studi pel monumento al Trivulzio) che alcuni possano riferirsi alla statua per lo Sforza, altri

a quella pel maresciallo di Francia. Il disegno per l'armatura del cavallo ch'è disegnato, a matita rossa, in un foglio del Codice Atlantico (fig. 516), ci mostra l'animale con la zampa destra posteriore a fior di terra, mentre un altro accurato disegno dello spaccato del cavallo per la fusione ci mostra la stessa zampa alzata, rattrappita nell'atto del procedere (1). Due disegni per le *legature di dentro* (per dirla con le parole di Leonardo) cioè per reggere, dall'interno, il cavallo vuoto nella fusione, ci presentano ancora l'animale ritto sulle gambe posteriori (1) in contrasto col primo disegno che riproduce, come s'è detto, la zampa destra posteriore molto alzata; così che, se dovessimo credere che questi tre disegni abbiano realmente servito a qualche cosa di pratico, cioè, come parrebbe naturale, al monumento allo Sforza, arriveremmo alla conclusione di un cavallo funambolo poggiante su una zampa sola! Altra volta invece

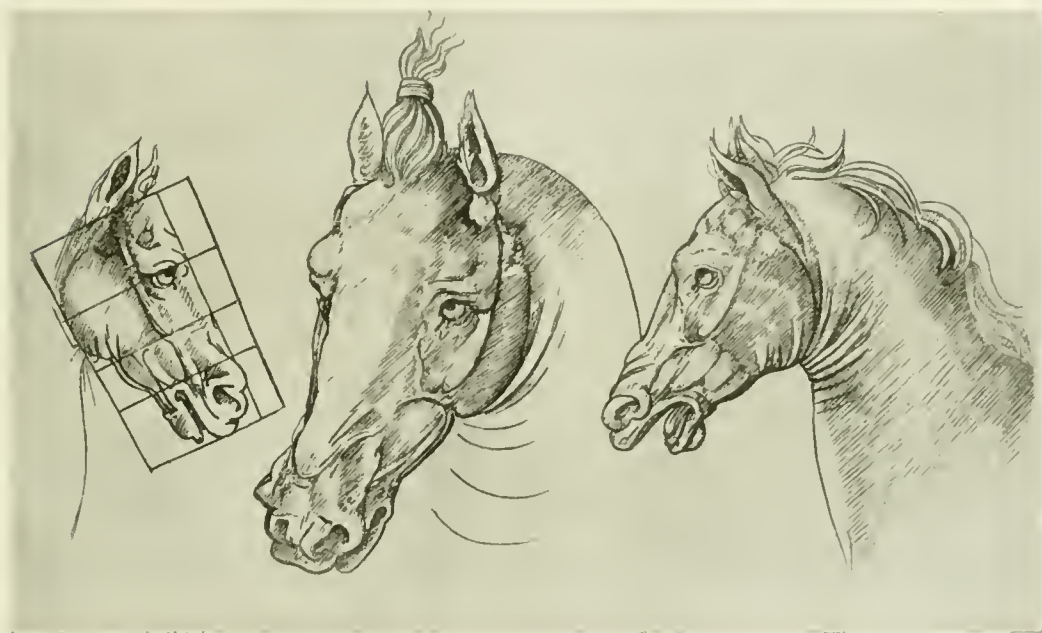



Fig. 519. - Incisione lombarda da disegni leonardeschi. - Biblioteca Ambrosiana.

l'artista ci presenta lo spaccato della fusione col cavallo tranquillo, le quattro zampe in terra (2): in pieno contrasto dunque coi precedenti schizzi che ricordano la fusione del monumento. Ne concludiamo che si tratti anche qui, meno forse che pel disegno per l'armatura generale destinata al modello, di impressioni fugaci messe sulla carta a fermare ricordi, pensieri, fantasie; come altra volta, pei disegni dei cavalieri nudi — e in ciò forse il Muntz vide giusto — eran state verosimilmente anche riproduzioni in grande, movimentate, di antiche gemme e delle monete di Lucio Vero e Probo.

In conclusione, se vogliamo attenerci al sicuro, dobbiam credere che pel monumento Sforza l'artista fiorentino, ancor lontano da gli ardori artistici che lo agiteranno nel cinquecento, ideasse soltanto un tranquillo cavaliere su un nobile destriero procedente al passo; pel monumento Trivulzio invece ideasse e replicatamente ripe-

(1) Richter, II, pag. 13.
(2) Richter, II, pag. 24.

tesse un cavaliere su un cavallo impennato sopra un nemico caduto, ravvivando in tal modo la severità della parte inferiore del monumento che aveva la figura del morto maresciallo; e solo finisse, per ragioni pratiche, con l'anconciarsi a un cavaliere in posa di comando su un animale tranquillamente al passo, ergentesi sulla base provvista ancora del sarcofago: ritornando in tal modo, per la statua equestre, al motivo precedentemente addottato per il « colosso » sforzesco.

Il monumento a Francesco Sforza quale è dipinto, con squisita arte e somma diligenza, su uno sfondo d'arco trionfale ornato di emblemi bellici, nella nota *Sforziade* della Biblioteca Nazionale di Parigi, miniata d'ordine di Marchesino Stanga nel 1491, può, meglio d'ogni altro, dare idea del progetto leonardesco o, per lo meno, del progetto che si riteneva allora sarebbe stato addottato per la statua da erigersi dinnanzi al Castello. Lo Sforza v' è rappresentato in completa armatura, col berretto in capo, il bastone del comando nella destra abbassata, le redini raccolte nella sinistra, in arcioni su un destriero bianco riccamente bardato, tranquillo, con tre zampe appoggiate in terra e una sola alzata e piegata: un insieme di dignità e di fierezza ben degno della grande idea che l'avrebbe ispirato. L'immagine del *Fulmen belli* — quale l'ha indicato, sul frontone dell' arco trionfale, il valente miniatore che conosceremo a suo tempo — assurge, nella modesta pagina del Codice, a una grandiosità classica fino allora ignota ai nostri alluminatori (fig. 517).

V'è una incisione (fig. 518) — della quale si conoscono un esemplare ricordato dal Passavant come della collezione Vallardi (forse lo stesso che passò alla collezione Angiolini di Milano venduta nel 1895) e un altro nella collezione di disegni e di poche stampe nella fabbriceria del Santuario di Santa Maria presso San Celso a Milano, ricordata dal D'Adda e tuttora sul posto — che è indubbiamente tolta da disegni di Leonardo, se non proprio eseguita da lui (1). Rappresenta quattro cavalieri, tre nudi e uno in figura di Mercurio, su cavalli impennati; due con le zampe anteriori su tronchi d'alberi e un terzo in atto di abbattere con la clava un vinto che si difende, con lo scudo, il capo: motivo che noi conosciamo e che abbiam descritto più sopra. Quell'incisione e l'altra con tre teste di cavalli, di cui è un esemplare nella Biblioteca Ambrosiana, delicatissima, a tratteggio (fig. 519), son certo produzioni della scuola lombarda e tolte o ispirate da disegni analoghi leonardeschi. Al gruppo degli studi per la battaglia d'Anghiari o comunque non riferentisi ai due monumenti ricordati son da ascriversi invece altri disegni leonardeschi con vivaci figure di cavalli e di cavalieri combattenti: fra i quali ci piace ricordare un foglio, ch'è a Venezia, con un cavaliere nudo riprodotto in due atteggiamenti, un miracolo di solidità e di vigoria (fig. 520). Uno studio a Windsor a matita per una testa giovanile, vigorosa e che ha qualcosa di classico nella struttura dell'ampio cranio, privo di capelli e nelle spalle nude, poderose, ha un'indiscutibile relazione con quella di uno dei due cavalieri di quel primo foglio (fig. 521). Siamo indotti a riprodurli entrambi per l'affinità del soggetto con quello di cui ci siamo occupati, anche se non è possibile accertare che appartengano al periodo milanese.

---

(1) G. D'Adda. *Leonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant* (in *Gazette des beaux arts*. 1868). — Catalogo ill. della collezione Angiolini di Milano, 1895. Stuttgart. Qualche scrittore — il Seidltiz fra gli altri — ritiene che la incisione di Dürer il *cavaliere della morte* riproduca il cavallo leonardesco del monumento: il disegno gli sarebbe stato fornito da Luca Paciolo o da Jacopo de' Barbari.

Fig. 520. - Leonardo. Studio per *la battaglia d'Anghiari* (?).
R. Accademia di Venezia.

Fig. 521. - Leonardo. Studio di una testa.
Biblioteca R. di Windsor.

Il Lomazzo, nel suo *Trattato dell'arte della pittura*, ricordò, oltre i disegni di Leonardo raffiguranti cavalli, anche « un cavallo di rilievo di plastica, fatto di sua mano, che ha il cavalier Leone Aretino statouario ». Ma della preziosa scultura come del « modello piccolo di cera, ch'era tenuto perfetto » ricordato dal Vasari non conosciamo la fine.

* * *

In questo tempo il nome di Leonardo ricorre, nelle carte milanesi, un po' più frequente che pel passato. Pensiamo che la fama dell'artista incominciasse ad imporsi allo stesso ambiente restio a novità, anche se non ripeteremo, con molti biografi di Leonardo da Vinci, che ne fosse sempre riconosciuto il genio e che si ricorresse al suo consiglio come a un oracolo. Non lo diremo perchè non lo pensiamo. Sullo studio sereno delle carte del tempo in relazione alla limitata attività dell'artista grande ma indolente, ci siam fatti la convinzione — s'è già detto di sfuggita — che a Milano, come a Firenze, quest'uomo dal carattere bizzarro, dalle tendenze eminentemente speculative, fuorviato di continuo da cento preoccupazioni astratte che lo portavano a osservar tutto, a notar tutto, così come l'occasione consigliava, segnando le più varie cose, i più diversi aspetti della vita, su que' suoi quaderni — ai quali la critica dovrebbe accostarsi con più confidenza e, sia pure, con minor religiosità, senza la pericolosa preoccupazione di voler ricercare in ogni schizzo, in ogni tratto di penna la rivelazione di un'idea nuova o l'accenno a un capolavoro — quest'uomo non fu sempre tenuto nel conto che veramente si meritava. A Milano le menti speculative non trovavano allora una grande accoglienza. Troppi quesiti pratici, urgenti alla vita d'ogni giorno, incombevano in quel periodo di ringiovanimento delle coscienze e delle volontà già per tanto tempo assopite. A quei quesiti rispondevan bene, col pronto ingegno e con l'opera, gli artefici attivi, pratici di che la città abbondava. L'edilizia, sopratutto l'edilizia militare, la più consona alle esigenze politiche dello Stato, aveva vantato famiglie intere di valentissimi costruttori e di sagaci ingegneri: primo di tutti Bartolomeo Gadio che provvide di forti costruzioni militari — come ossa in un corpo — il Ducato intero: ingegni versatili pronti nell'ideare, sicuri nell'attuare, eredi di quei vecchi ingegneri che avevan sparsa, con l'opera loro, la buona fama dell'edilizia lombarda nell'Europa intera, fin nella lontana Russia inospitale. Fra costoro il pensoso fiorentino dall'ingegno aperto a tutte le più severe speculazioni, ma altrettanto tardo a concretare l'opera forte e sicura, non poteva trovare accoglienza sincera: e non la trovò infatti. Dieci anni dopo il suo arrivo a Milano a pena un ristretto cenacolo di artisti poteva apprezzarne il valore. Ma poichè egli era pur ricercatore d'ogni bella e nuova manifestazione qualche volta la Corte ne chiese l'intervento per pareri astratti, per organizzar feste fantasiose e ricche e finalmente, più tardi, per una grande opera di decorazione pittorica.

***

La festa del " Paradiso „ in Castello.

Il 13 gennaio 1490 ebbe luogo la festa detta « del Paradiso » offerta da Lodovico il Moro ai giovani sposi Giangaleazzo e Isabella d'Aragona. Prima che il Solmi pubblicasse la ghiotta descrizione fattane da uno spettatore, ch'era probabilmente Giacomo Trotti ferrarese, se ne ignorava il tempo, il luogo, l'occasione. Il D'Ancona la disse avvenuta nel 1483, l'Uzielli nel 1489, il Milanesi nel 1491. L'idea della festa era nata allo stesso Lodovico il Moro, come assicura il Bellincioni, il quale aggiunge la preziosa indicazione che chiamossi *Paradiso*, « però che v'era fabricato, con il grand'ingegno et arte di maestro Leonardo Vinci fiorentino, il paradiso con tutti li sette pianeti che giravano, e li pianeti erano rappresentati da homini, in forma et habito che si descriveno dalli poeti, li quali poeti tutti parlano in laude della prefata duchessa Isabella » (1). Non ripeteremo l'avvicendarsi delle varie fasi di quella festa, piuttosto puerile a dir vero pei gusti nostri ma consona alla moda del tempo. Il lettore può ricorrere alla descrizione che ne abbiam data a suo tempo. Qui basterà aggiungere, a precisare l'idea leonardesca, che *el Paradixo* — è quello spettatore che parla — *era facto a la similitudine de uno mezo ovo el quale dal lato dentro era tutto messo a horo, con grandissimo numero de lume ricontro de stelle, con certi fessi dove steva tutti li sette pianiti, segondo el grado alti e bassi. A torno l'orlo de sopra del ditto mezo tondo era li XII signi, con certi lumi dentro dal vedro, che facevano un galante et bel vedere: nel quale Paradixo era molti canti et soni molto dolci et suavi* (2).

Una profluvie di suoni e di versi composti dal poeta Bellincioni animò la ricca festa mitologica, nella quale tutte le deità dell'Olimpo andarono a gara nel tributar lodi alla giovane duchessa.

Invano cercheremmo nei disegni del Codice Atlantico a fol. 80 r., che il Solmi credette preparati per quella festa, qualche idea dell'apparato scenico apprestato da Leonardo. Vien fatto piuttosto di pensare a una nota di Leonardo per una rievocazione analoga: *Quando si apre il paradiso di Plutone alor sian diavoli che son in dodici olle, a uso di bocche infernali, quivi sia la morte, le furie, cenere, molti putti nudi che piangino; e vivi fochi fatti di vari colori...* (3).

Alcuni accenni e qualche schizzo leonardesco ricordano gli apparati scenici: fra questi un *uccello della comedia* e il disegno di un uccello legato a un filo che scende recando un oggetto nel becco.

Dell'intervento di Leonardo nelle feste di casa Sanseverino vedremo poi.

E qui (sia pur tenendo conto della smania amplificatoria di quei vecchi scrittori) vien naturale il ricordo del giudizio del Giovio che chiamò Leonardo « raro e maestro inventore d'ogni eleganza e singolarmente dei dilettanti teatrali spettacoli, possedendo anche la musica, esercitata sulla lira in canto dolcissimo, divenne caro in supremo grado a tutti i principi che lo conobbero. »

(1) Belincioni. *Le Rime*. Bologna 1878, pag. 208.
(2) E. Solmi. *La festa del Paradiso*, ecc. (in *Arch. St. Lomb.*, 1904, pag. 75 e seg.).
(3) Br. M. 231 v. Richter, I, pag. 354.

***

Il Duomo di Pavia.

È ricordo — in questo tempo — dell'intervento dell'artista enciclopedico a pro della fabbrica del Duomo di Pavia.

Non ripeteremo le vicende di quell'opera edilizia che abbiamo esposto nel capitolo precedente.

S'è visto come la parte definitiva dell'opera spetti tuttavia all'Amadeo *inzignerio principali*, come lo chiama un documento. L'Amadeo attuò verosimilmente il progetto che, modificato sostanzialmente da Bramante, egli aveva eseguito con la collaborazione del Rocchi. Incominciati i lavori l'Amadeo si allontanò da Pavia lasciando sul posto il Rocchi. Ma nemmeno questa volta i dubbi eran scomparsi nell'animo dei fabbricieri i quali, prima di proseguire nell'opera grandiosa che esigeva grandi impegni per l'avvenire, vollero ancor sentire il parere di altri esperti nell'arte; e si rivolsero *con grande instantia* a Lodovico il Moro pregandolo di mandare a Pavia qualche architetto di valore *per far vedere epsa chiesa*. Il Moro infatti, l'8 giugno 1490, ne scriveva a Bartolomeo Calco perchè provvedesse: e la lettera ducale, in un foglietto di poscritto, reca la preziosa indicazione: *Rechedendo ancora maestro Leonardo fiorentino et maestro Jo. Antonio Amadeo opererete che vengano ancora loro* (1).

Leonardo si recò dunque a Pavia e a lui si unì Francesco di Giorgio Martini, in quel tempo a Milano per studiarvi l'intricatissimo quesito della erezione del tiburio del Duomo. La prova è offerta da un pagamento della fabbriceria della cattedrale pavese all' « Oste del moro », che ospitò gli artisti stessi, i loro *soci* e i loro cavalli (2).

Evidentemente Leonardo e il Martini si trattennero a Pavia pochi giorni, quanti ne corrono dal 10 giugno circa al 20, ammesso pure che rispondessero subito alla chiamata. Tenuto conto di questo breve lasso di tempo ci par difficile concludere, col Pozzi (3) e con qualche altro scrittore, che Leonardo potesse, non solo studiare a fondo la questione, ma adirittura contribuire alla disposizione definitiva da darsi al grande edificio.

Anche questa volta si è voluto vedere in alcuni disegni del Codice Atlantico una corrispondenza loro con la vasta cupola del Duomo di Pavia: il Pozzi ritenne anzi quegli schizzi anteriori al modello eseguito dal Rocchi, che sarebbe stato non solo il principale architetto della fabbrica ma l'ideatore della costruzione, così che i disegni di Leonardo avrebber servito al Rocchi stesso per un definitivo indirizzo. Ma le indagini storiche del Maiocchi sembran fatte per escludere così importante intervento sia da parte del Rocchi che da parte di Leonardo; il nome del quale non ritorna più nella storia del Duomo pavese. Quando nel 1497, morto il Rocchi e affidati i lavori per qualche tempo al Dolcebono, la fabbriceria pensò di provvedere la fabbrica di una direzione sicura e stabile si rivolse ancora all'Amadeo *ingeniario expertissimo et infor-*

(1) Archivio di Stato. Autografi, Pittori. B. IV. *Leonardo da Vinci*. — E. MOTTA (in *Boll. St. della Svizzera Ital.*, 1884, pag. 19). — *Arch. St. Lomb.*, 1893, pag. 977. — R. MAIOCCHI, (in *Boll. della Soc. Pavese di Storia Patria,* marzo 1903).

(2) Del 21 giugno 1490. MALASPINA, op. cit. — MAIOCCHI, op. cit.

(3) L. POZZI. *Leonardo da Vinci e il disegno del Duomo di Pavia* (in *Boll. della Soc. Pav. di Storia Patria,* 1903, pag. 390 e seg.).

matissimo de questo designo più ch alcun altra persona però che al principio d'essa fabrica se ritrovò ne le Consultatione et stabilimenti d'esso edifficio et modello suo com'essa scriveva al Duca. Il quale acconsentì che l'Amadeo, senza abbandonare gli importanti lavori della Certosa di Pavia, si recasse per l'avvenire, due o tre volte al mese, a sorvegliare la fabbrica del Duomo pavese. E all'artista egli scrisse in questo senso raccomandandogli di attendere all'opera del Duomo *cum quello studio, cura et integrità* che praticava per le cose stesse del Duca (1). Finalmente questi concesse che l'Amadeo fosse nominato, per nove anni, ingegnere e sopraintendente alla fabbrica del Duomo.

Ma dell'intervento di Leonardo nè allora nè dopo v'è più cenno. L'artista fiorentino, a parer nostro, si limitò dunque a dare un parere teorico oggi ben difficilmente precisabile.

Vuol vedersi uno studio pel Duomo di Pavia nella pianta di una chiesa, a croce latina con tre absidi uguali secondo il modello della chiesa di San Lorenzo, nel disegno leonardesco del Cod. B, fol. 52 r. (2).

La parte centrale di questa pianta sviluppa quella della chiesa di San Lorenzo con una analogia che non par casuale. La parola *sagrestia* che accompagna quella pianta fece credere al Richter che Leonardo la disegnasse pensando al Duomo di Pavia, perchè le sagrestie vi furono aggiunte nel 1492, cioè quattro anni dopo l'inizio della cattedrale, che a quel tempo — cioè quando l'artista avrebbe eseguito il disegno — era probabilmente ancora imperfetta per poter assumere la forma di quella pianta.

Si tratta di una supposizione come tant'altre. Il fatto che quel disegno è anche questa volta accompagnato da altri che con esso non hanno nulla a che fare potrebbe al contrario lasciar credere che Leonardo lo eseguisse senza preoccupazione di far cosa pratica, utile ad altri per un'indirizzo o, tanto meno, per una esecuzione. Per questo l'asserzione del Solmi che noi « possediamo tutta una serie di schizzi di Leonardo » pel Duomo di Pavia è assolutamente gratuita, tanto che lo scrittore di cose vinciane non riuscì a precisare quei disegni. Per questo cade pure l'opinione sua che il modello in legno del Vescovado di Pavia sia stato fatto sui disegni di Leonardo in modo da rappresentare il documento unico « dell'arte di costruzione chiesastica del Vinci » (3).

Il Solmi, a complemento delle osservazioni del Pozzi, che era rimasto colpito dalla somiglianza fra un disegno del Codice Atlantico, a fol. 42 v. e le linee della Cattedrale di Pavia, osservava che il manoscritto B, ignoto al Pozzi, presenta pel caso nostro ben maggiore importanza. Il foglio segnato oggi 5 *verso* del ms. 2037 (formato coi fogli strappati da Guglielmo Libri oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi e già posseduto da Lord Ashburnham) presenta il tracciato della pianta di una chiesa destinata a culminare con una gran cupola sorretta da otto piloni. È indubbiamente questo, pel Solmi, uno degli studi di Leonardo per la Cattedrale di Pavia, che — come apparirebbe da un altro disegno unitovi — doveva essere costituita da una cupola centrale circondata da otto cupole minori e in basso da una serie di cappel-

(1) F. Malaguzzi Valeri. *G. A. Amadeo scultore e architetto.* Bergamo, Ist. It. di Arti Grafiche, 1904, pag. 222 e seg. — Maiocchi, op. cit.

(2) Richter. II, tav. XCVII, 3 e pag. 53.

(3) E. Solmi. *Leonardo da Vinci, il Duomo, il Castello e l'Università di Pavia* (nel *Boll. della Società Pavese di Storia Patria*, 1911).

lette sporgenti divise fra loro da nicchie rientranti, destinate a racchiudere altrettante statue (fig. 523). Leonardo isola una delle otto cupole minori per mostrarne la struttura e vi appone una nota da cui risulta ch'egli ricordava gli esempi analoghi di chiese di Firenze e di Pisa e dell'abazia di Chiaravalle. Ma nulla — lo ripetiamo — prova che noi non ci troviamo anche questa volta di fronte a uno dei soliti disegni fatti dall'artista per proprio chiarimento. E a proposito dei campanili egli si limita a richiamare gli esempi d'altre chiese o a descrivere edifici preesistenti a Milano, offrendone le misure e riportandone le particolarità costruttive. Le somiglianze che il Solmi nota fra quel disegno e il modello del Rocchi (che sarebbe stato eseguito in base al primo) consistono nel loggiato sopra le arcate dei bracci della croce e nella lanterna che sorge

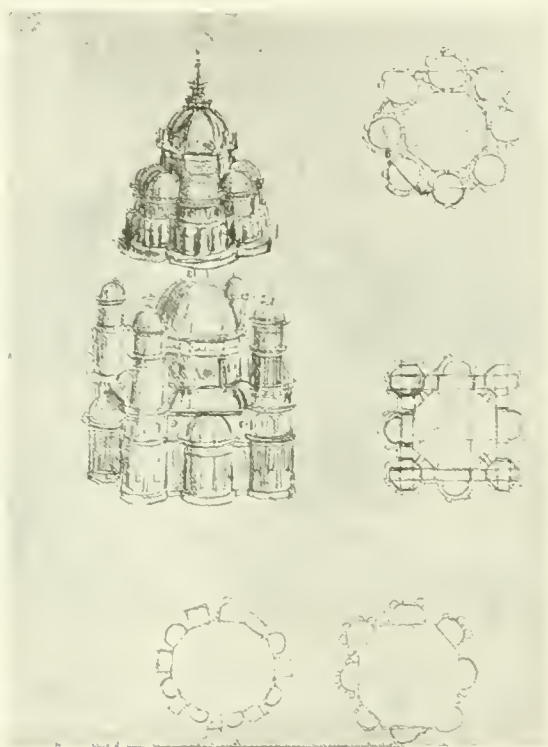



Fig. 522. - Leonardo. Progetti per chiese.
(Dal Richter, II, tav. XC).

sulla cupola; ma si tratta di elementi troppo comuni nell'arte edilizia del tempo e specialmente in quella bramantesca per dar loro troppo peso. D'altra parte le differenze fra quel disegno e il modello del Rocchi — specialmente nell'introduzione delle otto cupole minori intorno alla cupola centrale — son troppo sostanziali per lasciar sospettare un rapporto stretto fra i due progetti. Anche gli altri disegni del manoscritto B richiamati dal Solmi, nonostante qualche analogia col Duomo pavese, sembran soltanto ricordi di edifici che Leonardo vide e studiò, fra cui la chiesa di Santa Maria in Pertica, da lui ricordata in una nota dello stesso manoscritto B e in una pianta. I disegni di chiese a molteplici cupole e absidi son numerosi nei manoscritti leonardeschi ma sembrano quasi esclusivo prodotto della fantasia del maestro. Pur ispirandosi ai concetti della Rinascenza e offrendo analogie coi concetti cari a Bramante i suoi

disegni — or troppo elaborati e ricchi, or bizzarri e affatto rispondenti ai sani precetti dell'arte (1) (fig. 522), ora schizzati indubbiamente per dar libero campo alla fantasia più sbrigliata (2) (fig. 524) — non possono aver servito a costruzioni reali. D'altronde nè accenni sicuri nei manoscritti vinciani nè documenti e notizie di contemporanei provano che Leonardo fosse realmente architetto, come vedremo meglio a suo tempo.

Fig. 523. - Leonardo. Progetto per una chiesa.
(Dal RICHTER, II, tav. XCI, 2).

Fig. 524. - Leonardo. Progetto fantastico.
(Dal RICHTER, II, tav. XCI, 1).

Gli accenni nei manoscritti vinciani riferentisi alle chiese e alle cupole non escono da quella generale fraseologia che indica il desiderio dell'autodidatta di fermare osservazioni e pensieri fugaci. « Assorto nei suoi studi teorici cerca le leggi geometriche o meccaniche che debbono regolare la costruzione di ogni cupola o duomo, allonta-

(1) V. RICHTER, II, tav. XC. — (2) V. RICHTER, II, tav. XCI e XCII.

nandosi così da ogni scopo pratico » (1). Mai è un accenno a qualcosa di concreto che si riferisca al Duomo di Pavia accanto a tutte quelle piante e a quei tempï dalle numerose, bizzarre cupole. Sono osservazioni generali quali potrebber figurare in un trattato didattico: *Sempre uno edifitio vole essere spiccato dintorno a voler dimostrare la sua vera forma. A nessuna chiesa sta ben vedere tetti, anzi sia rappianato e per canali l'acqua discenda ai condotti fatti nel fregio.*

Leonardo a Pavia.

Pavia, co' suoi monumenti vetusti e suggestivi, co' suoi avanzi romani e medioevali allora più numerosi, attrasse l'artista in quell'occasione o in altra in quel torno di tempo. Egli gira per la antica cittadina, osserva monumenti e piccole cose, ritrae Santa Maria in Pertica e altre chiese, nota certe singolarità del castello ducale, fra cui i camini altissimi, osserva il moto dell'acqua del Ticino, le rive, e, al fondo *alcun pezzo delle mure vecchie di Pavia, fondate sulle rive di Tesino* e il colore dei pali che lì son piantati e che son neri come carbone quelli di quercia, rossi *come verzino* quelli d'ontano.

Gli accenni al Ticino son così frequenti nel manoscritto B che il Solmi lo credette quasi interamente scritto a Pavia, nel 1490. L'artista prende appunti da libri rari della biblioteca, fa ampi spogli da *Vitolone che è nella libreria di Pavia che tratta di matematica* (2), osserva e ritrae l'antico teatro eretto da Teodorico e pensa di trasformarlo (idealmente, sullo scritto, al solito) in un *loco dove si predica* (!), disegna persin l'edificio — a tre ingressi con tre camere nel piano inferiore diviso da un sistema di corridori — del *lupanario*, progettandone una razionale ricostruzione. A Pavia tornò più tardi e vi ritrasse — vuolsi — la statua del Regisole, passeggiò più volte ancora lungo il Ticino e vi osservò *le genti affaccendate per la pesca dell'oro.* Le più piccole e delicate cose lo attraggono: *il lilio si pose sopra la ripa del Tesino e la corrente tirò la ripa insieme col lilio* (3). E ancora traccia canali che si ripartono dal fiume o che vi sboccano, visita le chiese, frequenta i dotti dell'Università (4). L'Università fiorentissima, la biblioteca ducale, la compagnia di allievi e di amici che lo han seguito a Pavia — fra cui un Marco (d'Oggiono?), Gio. Antonio (Boltraffio?), Giacomo Andrea da Ferrara, Agostino da Pavia — gli rendono particolarmente simpatica la residenza pavese (5). Fra quei compagni uno non meritava la fiducia del maestro fiorentino: quel piccolo Giacomo ch'era allora — nel 1490 — decenne e che Leonardo si prese con sè provvedendolo d'indumenti, ma che male lo compensò: *ladro, bugiardo, ostinato, ghiotto* lo battezza Leonardo in una sua curiosa nota dei danni apportatigli da quel mariuolo (6). Una sera, a cena, il ragazzo ruppe tre ampolline, versò il vino sulla tavola: *cienò per due e fece male per quattro.* Altra volta *rubò uno grafio di valuta di 22 soldi a Marco* che stava con Leonardo. L'Uzielli pensa che, quella volta, la dimora del maestro a Pavia durasse poco, perchè l'8 dicembre dello stesso anno 1490

(1) Solmi, op. cit.

(2) Cod. Atl., fol. 225 *r.*

(3) Ms. H, fol. 32, *r.*

(4) Solmi (nel *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria.* 1911).

(5) Solmi. *Leonardo*, pag. 54. — L'Uzielli, op. cit., pag. 130 e seg. cercò di scoprire chi fossero quei compagni di viaggio di Leonardo.

(6) C. 15 *r.* 1. Richter, II, pag. 438.

il Calco scriveva al Referendario di Pavia di mandargli *mag.r Lorenzo di Fasoli, Zoan Antonio Cagnola, Augustino e mag.ro Lionardo* per eseguire la decorazione della sala della Balla nel Castello, in previsione delle feste pel matrimonio del Moro con Beatrice d'Este e di Alfonso d'Este con Anna Sforza (1). La « quasi certezza » di quello scrittore che si tratti del grande fiorentino è invece, per noi, quella che si tratti di un ben più modesto artista omonimo: certo Leonardo Ponzoni pittore ricordato nelle carte sforzesche del periodo di Galeazzo Maria (2), o più probabilmente Leonardo Vidolenghi o Guidolenghi di Pavia, modesto artista che visse oltre il 1500, e che già nel 1463 dipingeva nella chiesa pavese del Carmine (3). I nomi degli altri modestissimi pittori che furon chiamati in quell'occasione lo lascian ben sospettare. Certamente il nome di Leonardo da Vinci non è legato alle feste che si offrirono in occasione di quelle duplici nozze. Figura invece — per ricordo lasciatone da lui stesso — in altra occasione analoga e dobbiamo il ricordo a un'altra mariuoleria del piccolo Giacomo. *A dì 26 di Genaro seguente* (1491), *essendo io in casa di Messer Galeazzo da San Severino a ordinare la festa della sua giostra, e spogliandosi cierti staffieri per prouarsi alcune vesti d'omini selvatici ch'a detta festa accadeano, Giacomo s'accostò alla scarsella d'uno di loro, la qual era in sul letto con altri panni, e tolse quelli dinari che dentro vi trovò* (4).

La giostra a cui allude il maestro, nella quale Galeazzo Sanseverino riportò vittoria, rimase famosa perchè cantata dal Bellincioni, il poeta facilone e cortigiano che già altre ne aveva celebrate della stessa casa (5). Certi disegni di Windsor che abbiamo riprodotto nel primo volume quali verosimili costumi per rappresentazioni teatrali posson riferirsi a quelle o ad analoghe feste milanesi (Fig. a pag. 528, 529 e 531 Vol. I). Ma sopratutto una bizzarra figura di cavaliere, non veramente d'uomo *selvatico*, ma stranamente acconciato con una tunica provvista di abbondanti svolazzi nelle maniche e nel berretto appuntito, che si conserva pure a Windsor, fa pensare a quelle acconciature per giostre in cui si sbizzarriva la fantasia dell'artista multiforme (6): quand'anche non si voglia correre con la fantasia ai molti schizzi vinciani di cavalieri nudi, in più o men bizzarri atteggiamenti, che non sempre hanno veramente a che fare coi due monumenti equestri a cui vengono per solito avvicinati e che sembrano piuttosto ricordare gli *omini selvatici* delle allegre giostre dell'aristocrazia milanese.

Agostino da Pavia, amico di Leonardo — e ch'è verosimilmente (7) quell'Agostino da Vaprio che fu modesto pittore della Corte e lasciò il proprio nome in un'ancona in San Primo a Pavia (8) — aveva donato a Leonardo, in quel tempo, in casa dei Sanseverino, *una pelle turchesca da fare un paio di stivaletti*; ma l'incoreggibile Giacomo rubò anche quella e la vendette a un conciatore di pelli per venti soldi per comprarne *anici e confetti!*

(1) L. Beltrami. *Il Castello di Milano.* Milano, 1885, pag. 188.

(2) F. Malaguzzi Valeri. *Pittori lombardi del Quattrocento.* Cogliati, 1902.

(3) F. Malaguzzi Valeri. *Maestri minori lombardi* (in *Rassegna d'arte*, 1905, pag. 89).

(4) C. 15, *v.* Richter, II, pag. 438 e 439.

(5) B. Bellincioni. *Rime*, pag. 27. — Amoretti. *Memorie storiche*, ecc., pag 45.

(6) Riprodotta del Müller Walde, *Leonardo da Vinci lebensskizze und forschungen uber sein verhältniss zur Florentiner Kunst und zu Rafael.* Monaco, 1889. Tav. 38.

(7) E. Solmi. *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci* (in *Giornale Storico della Letteratura Italiana.* Supplemento n. 10-11, 1908).

(8) F. Malaguzzi Valeri. *Pittori Lombardi del Quattrocento*, cap. VII. *I Zenoni da Vaprio*

Nel 1491 le condizioni del maestro non eran certo fiorenti: egli era debitore di 12 lire alla fabbrica del Duomo di Milano, ch'egli potè pagare soltanto l'anno dopo (1). Il 10 luglio del 1492 infatti l'artista stesso accenna a un incasso di 811 lire: e — tenuto conto dell'ammontare rilevante in confronto ai mezzi dell'artista — è autorizzato il sospetto del Biscaro che si tratti del saldo per la pittura della « Vergine delle Rocce ». Quasi dieci anni dovette attendere l'artista l'aver suo! Studiando, osservando tutto, peregrinava di quando in quando per il Ducato. Nel principio del 1492 fu a Sesto Calende, a Varalpombia, nel marzo a Vigevano; nell'estate pensava, fra l'altro, al *padiglione del giardino della duchessa* e al modo di distribuirvi or l'acqua calda or la fredda. Egli nota: *per iscaldare l'acqua della stuffa della duchessa torrai tre parti d'acqua calda e quattro parti d'acqua fredda.* Ma nulla assicura che quel padiglione e quello disegnato dallo stesso artista rispondano a realtà o siano un parto della sua fantasia. Così dicasi di quei « rabberci di cortine, scale interne delle torri, canali di comunicazione ed infiniti altri lavori » veduti dal Solmi nei manoscritti vinciani e che egli credette « alcuni certo fatti, altri certo progettati ».

***

Gli amici e la vita privata di Leonardo.

Più ingegnose che persuasive son le argomentazioni per provare alcuni viaggi di Leonardo in quel primo periodo milanese: in Toscana fra il 1491 e il 1492, a Roma e forse a Napoli (2). S'è visto che, nonostante certe leggende sulla signorilità del suo tenor di vita, l'artista era costretto a lesinare e a conteggiar denari presi a prestito. Per di più i ricordi che qui andiam raccogliendo sembrano farlo presente a Milano quasi senza interruzione o, per lo meno, sembrano escludere assenze lunghe.

Nel 1492 e negli anni seguenti Leonardo va stringendo legami con amici e con allievi milanesi. Ma le note dell'artista in cui ne fa cenno son fugaci e, se sembrarono sufficienti a provocar voli di fantasia di commentatori e di biografi, a noi non apron che troppo lievi spiragli di luce sulla vita privata di quel grande: *1492. Giobia, a dì 27 di settembre, tornò maestro Tommaso, lavorò per se insino a dì penultimo di Febbrajo; a dì 18 di Marzo 1493 venne Julio tedesco a stare meco; Lucia, Piero, Lionard. A dì 6 d'Ottobre* (3). E ancora: Nel 1493: *A dì 1 di Novembre facemmo conto: Giulio restava a rimettere mesi 4 e maestro Tommaso mesi 9; maestro Tommaso fece di poi sei candelieri, dì 10; Giulio in cierte molli dì 15; lavorò poi per sè insino a dì 27 di Maggio, e lavorò per me uno martinello insino a dì 18 di luglio, poi per se insino a dì 7 d'agosto, e questo uno mezzo dì per una donna: di poi per me in due serrature insino a dì 20 d'agosto* (4). *A dì 23 d'agosto lire 12 da Pulisona; a dì 14 di Marzo 1494 venne Galeazzo a stare con meco con patto di dare 5 lire il mese per le*

(1) Archivio della Fabbrica del Duomo. *Liber Rubeus.* — Amoretti, op. cit. — Uzielli, pag. 137.

(2) C. Ravaisson Mollien. *Leonard da Vinci avec Louis de Ligny*, ecc. (in *Revue du temps présent.* Parigi, 2 febbraio 1912).

(3) S. K. M. III, 1, a. — Richter, II. 439.

(4) H. 3, 58 b. — Richter, II, 440.

sue spese pagando ogni 14 dì del mesi. A dì 14 Luglio ebbi da Galeazzo fiorini 2 di Reno (1). A quell'anno risale il ricordo che il poeta Bellincioni fa di lui, fra i personaggi che onorano la Corte di Lodovico il Moro, il quale « da Fiorenza uno Apelle qui ha condotto » (2). Altre volte son note senza date, sparse nel Codice Atlantico e in altri manoscritti e si riferiscon verosimilmente al periodo della sua prima lunga dimora a Milano. Piccole cose, lievi accenni ai fatti di tutti i giorni, alle più modeste esigenze della vita, qualche volta quasi penosi e dai quali sarebbe ben difficile, con la miglior buona volontà, trovar la conferma di quella vita di fasto, di signorilità, di piacevoli passatempi di che ancor molti, troppi volgarizzatori della vita del grande ci vanno favoleggiando. *Fatti mandare spiche di grangrosso da Firenze — Arrigo de' avere ducati 11 d'oro — Arrigo de' avere ducati 4 d'oro a mezzo Agosto*, egli appunta per ricordare. Fra i frequenti elenchi di cose che gli occorrono — *stivali, la cappa, pettine, sciugatoio, camicia, calcetti, beretta da notte, fogli da scrivere, carbone, capello legieri, guanti, scarpe, cordovano, rimpedulare li stivaletti*, ecc. — fra qualche nota di provviste di commestibili o per pasti, ahimè, ben frugali — *lire 14, 6 in vino, 2 in pane, 1 uova, 4 anguille... in pane impepato e biriccocoli s. 5 d. 4* — ritornan frequenti (e il particolare forse non fu ancor notato) gli occhiali: *sostentaculo delli occhiali — occhiali — occhiali col cartone*, ecc. Quando l'artista riesce a concluder qualche lavoro o il Moro lo aiuta e un po' di denaro gli viene finalmente in casa, la vita gli si fa men aspra e difficile, così da permettergli qualche spesa quasi lussuaria; e le sue note giornaliere se ne risentono perchè vi figuran, per esempio, *la cappa, un panno d'arazzo, la cintura della spada, un guardacuore di pelle, guanti, el mio mappamondo, una vesta di gambellotto, cordovano rosso, spada e coltello*, ecc. Curioso questo ricordo, fra tante note: *Fa d'avere un teschio, sega da osso di sottil dentatura.* L'artista studiava anatomia. Ogni tanto v'è un accenno a qualche modello utile pe' suoi quadri: *Giovannina, viso fantastico, sta a Santa Caterina all'ospedale; Giulian da Maria, medico, à un massaro senza mano; Cristoforo de Castiglione sta alla Pietà: à bona testa; misura del Ceciliano* (un cavallo del Duca) *la gamba diricta in faccia alzata e distesa; garzone che mi faccia il modello.* Fra tante note d'ogni genere, fra le tante spese della vita d'ogni giorno improvvisamente un appunto ci meraviglia per la sua singolarità, da parte di tanto uomo: *per* (farsi) *dire la ventura soldi 6.* In compenso di questa piccola concessione abbondano i ricordi dei libri, delle carte, dei manoscritti, preziosi materiali di studio. Il Solmi ne ha fatto diligente oggetto di ricerca e ha messo a nudo le fonti — una parte almeno — a cui Leonardo attinse, come vedremo.

Le note delle piccole spese si alternano a ricordi e ad appunti d'arte, a titoli di libri; le spese per l'acquisto dei colori seguono a preventivi di lavori: un modesto accenno alla spesa pel panno, per le calze e allo stipendio di Caterina (la buona domestica che gli morirà poco dopo, lasciandogli la triste cura di sotterrarla onorevolmente) s'interrompono per un ricordo prezioso per noi: quello di Salai — il pittore Salaino — che lavora con lui e che riceve or soldi 6, or 4, or 3. L'artista lo seguirà anche più tardi, restandogli fedele e amico così che gli interessi, non solamente d'arte, si stringeranno sempre più fra i due.

(1) H. I, 41, a. — RICHTER, II, 440.

(2) *Le Rime*, ed. Fanfani. Bologna 1876, I, 26. — Cfr. *Raccolta Vinciana*, 1912, pag. 118.

Nel 1495 circa Leonardo ricorda il Chiodo della Croce conservato nel Duomo di Milano e lo preoccupa il sistema di carucole per abbassarlo dalla volta in cui è custodito (1). Agli anni seguenti (1496-1499) si riferisce il ricordo che Luca Paciolo fa del *degnissimo pictore, architecto, musico et de tucte virtù dotato*, il suo Leonardo da Vinci, col quale alla Corte e agli stipendi di Lodovico il Moro ha trascorso quegli anni (2). E anche questa è una riprova che l'artista fu apprezzato sol negli ultimi tempi a Milano.

Un frammento di lettera di Leonardo, che par diretta al Duca, fa balenare improvvisamente il dubbio di un intimo dramma nell'anima di quel grande. Un tristo aveva cercato di alienar prima da lui il favore degli amici: non riuscitovi cercava di calunniarlo presso i suoi benefattori. Stia sull'avviso Sua Signoria, avverte il maestro, di non prestargli fede: *tutti i mali che sono e che furono essendo messi in opera da costui non sussisterebbero al desiderio del suo iniquo animo* (3). Qual danno morale si cercò di fare a quel grande da quell'invido il cui nome ci è ignoto? Anche questa volta il dubbio incombe, la lettera rimane interrotta e la grande figura si avvolge nel manto del mistero.

Son ricordi suggestivi ma troppo rapidi e incompleti per noi assetati di conoscere ben altre notizie sul conto suo e che vorremmo attingere a fonti più abbondanti e fresche: quelle dell'opera sua. Ma le fonti talvolta sono intermittenti, tal'altra il tempo e l'indolenza dell'artista le hanno disseccate!

***

Leonardo a Vigevano e alla " Sforzesca ".

L'attività di Leonardo s'andava svolgendo, con maggior vigore di ricerche, con nuova lena di studi. Per quanto in misura ben inferiore a quello che si chiedeva a lui cresceva anche la produzione sua. Così che la Corte ducale potè ricorrere, di quando in quando, all'uomo enciclopedico per consiglio e per qualche opera di decorazione ai castelli e ai palazzi sforzeschi.

Le recenti ricerche del Solmi non hanno portato nuova luce nella questione — ancor tutt'altro che chiara — della paternità artistica delle opere eseguite per volontà di Lodovico il Moro a Vigevano (4). Non ripeteremo la storia della costruzione e del rammodernamento di quel castello per opera sopratutto di Bramante, perchè ne abbiam trattato e nel primo volume e nel capitolo dedicato all'architetto urbinate.

Limitiamoci qui a indagare in che consistesse l'intervento di Leonardo.

Se non erriamo, anche per quest'argomento si è lasciato un po' troppo corso alla fantasia dando eccessiva importanza ad alcune note molto vaghe di Leonardo. Ma, quel ch'è peggio, con tanto progresso di letteratura leonardesca, noi ci troviamo

(1) RICHTER, II, 1019. — MÜLLER WALDE (in *Jahrbuch des K. Preuss. Kunstsamm.* 1897). — *Raccolta Vinciana*, fasc. 8, (1912). — Per l'UZIELLI (*Ricerche*, pag. 107) l'accenno al sacro chiodo è del 1489.

(2) L. PACIOLO. *De divina proportione*, ed. 1509, f. 270.

(3) RICHTER, op. cit., II, 412.

(4) E. SOLMI. *Leonardo da Vinci nel Castello e nella Sforzesca di Vigevano* (nel *Viglevanum* A. V., fasc. I, 1911).

a veder ricordate quelle stesse frasi di Leonardo in così diversi modi, anche da qualcuno fra i più serî studiosi, da non potercisi raccapezzare! Il Solmi riporta quegli appunti del manoscritto ch'egli ritiene riferentisi a Vigevano con evidenti lacune ed errori che tolgono perfino il senso alle frasi. Sicuramente più esatto era stato il Richter nel riferirle dieci anni fa; ma, a sua volta, egli non le fece seguire dalle altre frasi che figurano nell'originale (1). Ciò fa desiderare una volta di più che questi benedetti manoscritti vinciani, fonte perenne di esame e di discussioni, siano — come sembra si voglia fare — pubblicati tutti, integralmente, in tavole fotografiche. Penseranno gli studiosi a trarne poi le conclusioni che crederanno opportune.

Quelle note vinciane, aride, senza sicuri riferimenti a luoghi e a monumenti, del manoscritto H che riportano un preventivo per dipingere *24 storie romane* (il prezioso accenno è soppresso di pianta dal Solmi!) sotto a una *gronda*, con relativi

Fig. 525. - Schizzo decorativo per edificio.
(Codice Trivulziano, fol. 22. r.).

pilastri, in una sala e certi ornati architettonici che si estendevano anche *sotto alle finestre* e per le quali pitture occorrevan *smalto, azzurro, oro e altri colori*, si riferiscon proprio a Vigevano? Come provano che « Leonardo intervenne senza dubbio nelle opere di pittura che si fecero nei palazzi della gran piazza di Vigevano, così negli ornati esterni dove predomina la policromia, come anche nell'interno delle sale? » Se le ornamentazioni dell'interno di quei palazzi sono andate perdute — dato che vi fossero — quelle all'esterno (testè ripristinate molto coraggiosamente, in ispecie nei

(1) Diamo un esempio. Il Solmi pubblicò la nota del manoscritto H, foglio 129, con queste varianti, di fronte al Richter (II, pag. 454 e 455 che indica il manoscritto II, 3, 77 [a], 76 [b]): *la gronda* invece di *le gronde; pilastrelli* invece di *pilastrello; voltacola* invece di *volta sola: soldi di lira 6 il braccio* invece di *soldi 16 il braccio; i pila un'oncia d'azuro* invece di *i pilastri un'oncia d'azzurro; stimo lire 2 1/2* invece di *sono lire 2 e 1/2* e dimentica la frase importante *item per 24 storie romane*, ecc. E non facciamo altri raffronti per lunghe frasi riportate altrove dal Solmi. Quanto al metodo e alle lezioni errate seguiti da questo scrittore e — recentemente — da Luca Beltrami cfr. il *Fanfulla della Domenica* del 29 marzo 1914.

tondi dei peducci degli archi che furon provvisti di ritratti sforzeschi, ma che nei motivi predominanti svilupparono le tracce originali preesistenti) rimangono e non presentano certo tracce di *storie romane*. Invece sotto la gronda si svolge un fregio di pretto sapore bramantesco con quelle secche figure di chimere reggenti i tondi, analoghe a quelle nel fregio di casa Fontana, ora Silvestri, a Milano.

Certamente le decorazioni della piazza di Vigevano — più pittoresche che delicate, con quelle tozze lesene delle finestre e quelle finte colonne a candelabro

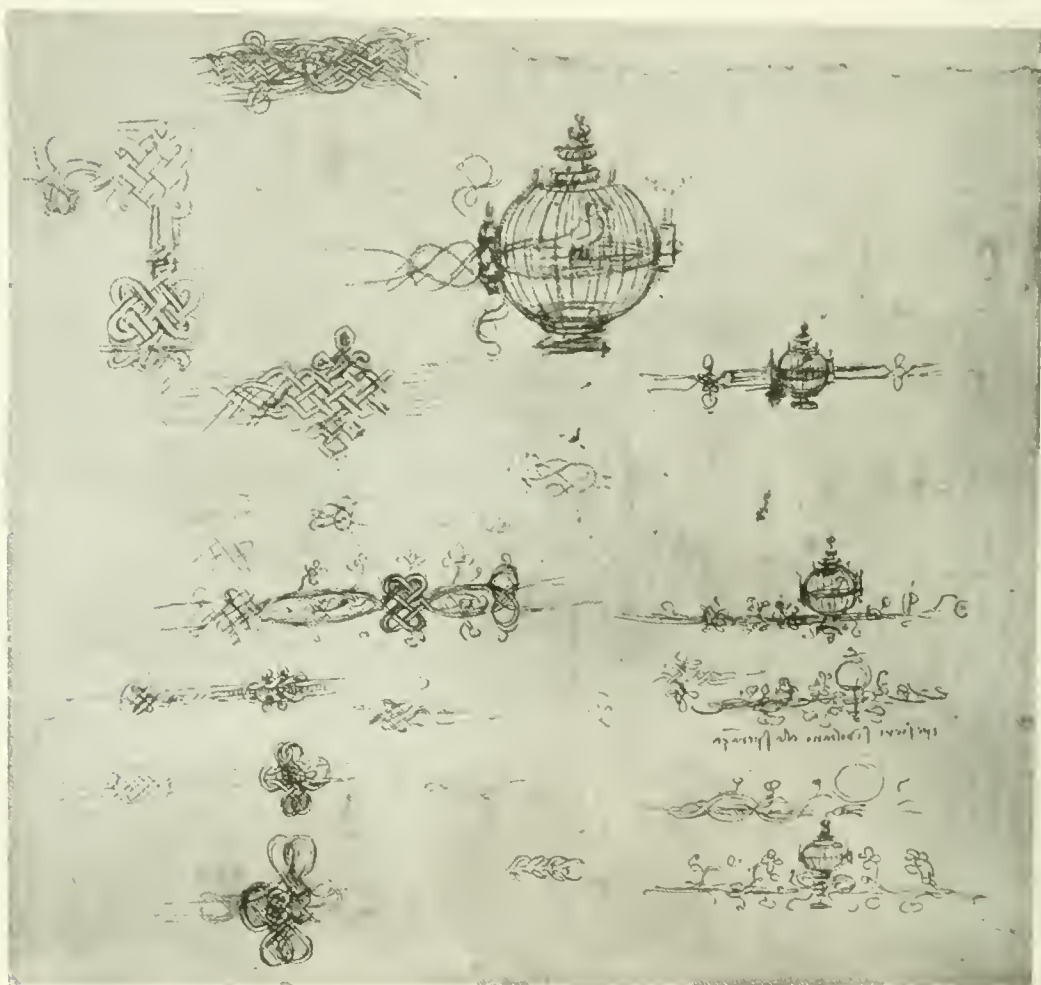



Fig. 526. - Fregio decorativo: l'uccello in gabbia col motto *i pensieri se voltano alla speranza*. (Codice Atlantico, fol. 68. v.).

eccessivamente rigonfie — son ben lontane dalla spigliata naturalezza dei festoni nelle lunette sovrastanti il *Cenacolo* e dalla pura eleganza dei fregi ornamentali della sagrestia delle Grazie.

Quanto alla parte che Leonardo avrebbe avuto nella decorazione delle sale del castello di Vigevano l'ipotesi è ammissibile ma ha anche minore importanza perchè non ne rimane, se mai vi fu, più nulla di suo. Diversi assaggi che, come a Pavia, abbiam tentato sotto gli abbondanti strati d'intonaco e di replicate scialbature delle

sale del castello, non hanno offerto nessun risultato incoraggiante. Il Solmi assicurava che preziosi elementi per le decorazioni della piazza di Vigevano egli rintracciò nel manoscritto vinciano H, oggi a Parigi, ai fogli 32, v. 33, r. 35, r. 59, v. 60, v. Ma purtroppo quei pochi disegni — intrecci, palmette, fregi di carattere calligrafico —

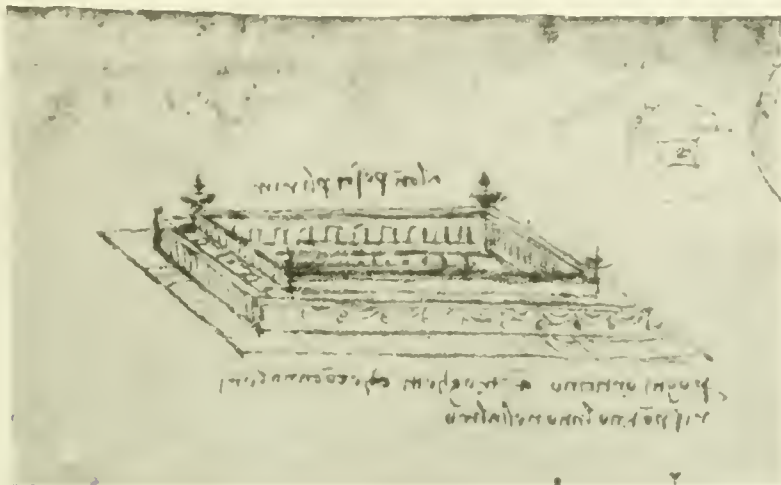



Fig. 527. - Disegno di un *orticino* recinto. - (Codice Atlantico. fol. 348. v.).

non presentano rapporti con le decorazioni rimaste e testè ripristinate sul posto. Non un ricordo, non un accenno scritto autorizzano la facile asserzione dello scrittore!

Invece, diversi altri schizzi nei manoscritti vinciani fanno meglio pensare a decorazioni progettate o piuttosto vedute dall'artista in qualche pubblico edificio: pensieri fugaci per una ornamentazione esterna ad architettura e a festoni (Codice

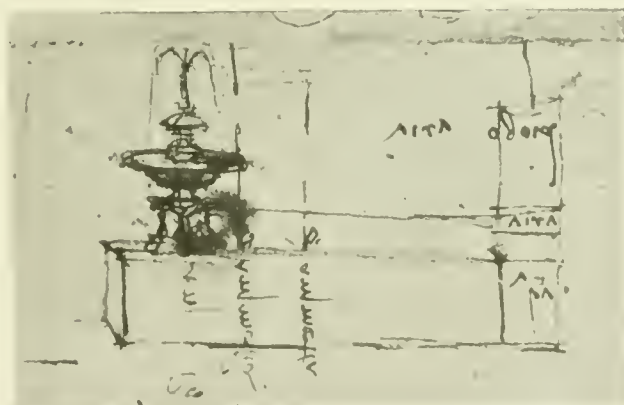



Fig. 528. - Progetto per fontana e relativo meccanismo idraulico. (Codice Atlantico. fol. 292. v.).

Trivulziano, fol. 22, r.) (fig. 525); per un fregio, forse, di una sala composto di intrecci e fiori fra i quali ritorna frequente una gabbia con un uccello e il motto *i pensieri se voltano alla speranza* (Cod. Atl. 68, v.) (fig. 526); un accurato disegnetto di un giardino o piuttosto, per dirla con la parola stessa dell'originale, di un *orticino*

recinto di un muro leggiadramente ornato a festoni (Cod. Atl., fol. 348, v.) (fig. 527); eleganti e numerosi progetti di fontane (riproduciamo quelli del Cod. Atl., fol. 212, r. 292, v. 400, v. e uno di Windsor) (fig. 528-531), stemmi, imprese e motti (fig. 532) e perfino un progetto per un armadio o stipo a muro coi particolari per le cerniere per gli sportelli (gli *uscii* secondo il termine dell'originale), che ci prova a quali minuzie di esattezza sapesse piegarsi quella gran mente indagatrice (fig. 533). Si tratta forse di cose progettate o vedute a Vigevano o in qualche altro edificio della Corte?

Qualche appunto leonardesco si riferisce invece sicuramente ai lavori d'acque che, per volontà di Lodovico il Moro, si praticavano su larga scala nella vicina Sforzesca, come s'è visto a suo tempo ricordando quella tenuta ducale. In una

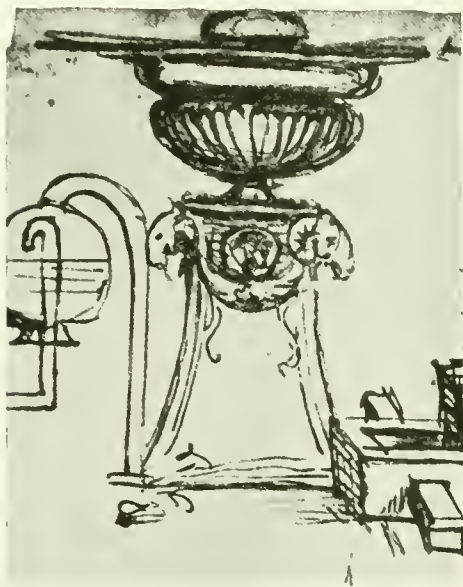



Fig. 529. - Progetto di una fontana e relativo meccanismo idraulico. - (Codice Atlantico, fol. 400 v.).

Fig. 530. - Progetti per fontane. Biblioteca R. di Windsor.

sua nota Leonardo, dopo aver ricordato la *Mulina da Vigievine*, i raccolti e i prezzi loro, aggiunge, nello stesso foglio, alcuni nomi e ancora *tela*, *pietra*, *colori*, *penella*, *tavoletta da colori*, *spunga*, *tavola del Duca* (1). E il Solmi continua riportando le note vinciane scritte nel *Codice di Leicester* relative alla *Scala di Vigevine sotto la Sforzesca, di 130 scaglioni;* con varianti, anche qui, sulla lezione adottata dal Richter e

(1) Ms. H, f. 94. RICHTER. II, pag. 424 (che indica ms. H[2] 46[a]).

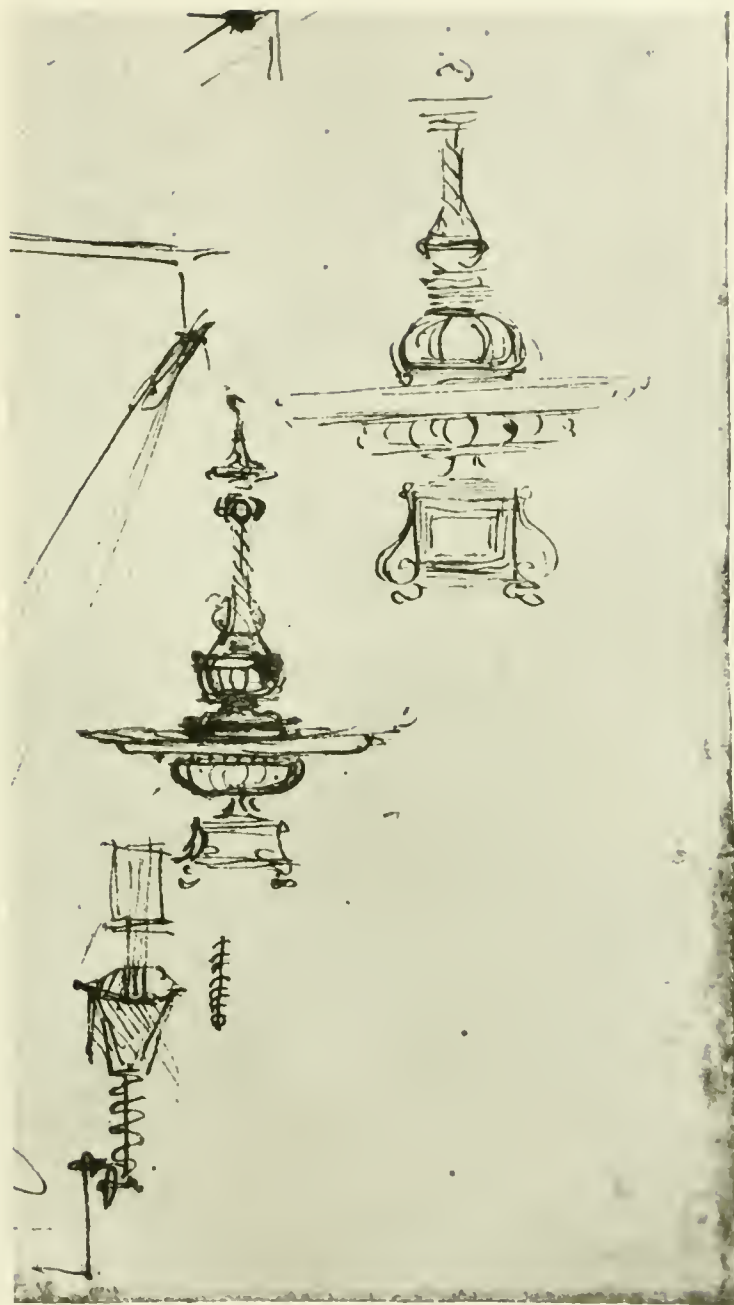



Fig. 531. - Leonardo. Disegni di fontane.
(Codice Atlantico. fol. 212. r.).

qualche po' anche da quella data dal Calvi, che con la maggior fedeltà trascrisse e dottamente commentò il Codice di Leicester (1). Certamente allora Lodovico il Moro, animato da un fervore eccezionale di attività a pro dell'agricoltura, ampliava i terreni coltivabili delle sue tenute vigevanasche, apriva canali per irrigarli, tentava nuove industrie agricole, estendeva l'allevamento delle pecore e dei bachi da seta. I vasti latifondi lomellini che il Moro aveva unito all'antica proprietà sforzesca per effetto di confische e di compere e che in parte coltivò e ridusse fertili per conto proprio, in parte regalò ad altri, dovettero richieder l'opera di esperti agricoltori, di pratici e fecondi idraulici, di laboriosi architetti e costruttori. Ma le note — poche e non chiare — di Leonardo che si riferiscono a quella plaga provan proprio — come sembrò fin qui — un suo intervento diretto, efficace, fattivo? o piuttosto ch'egli si limitasse a notar cose vedute già in opera e che lo impressionavano? Quel suo accenno alla grande scala di 130 gradini su cui l'acqua destinata ad alimentare le praterie della *Sforzesca* cadeva attutendo *l'ultima percussione* e che provocò la lenta discesa del terreno che riempì la palude e diè luogo a nuove fertili praterie — opera mirabile, siam d'accordo con lo scrittore, mediante la quale la causa stessa del danno veniva ridotta in benefizio — fu veramente ideata da Leonardo? Il semplice accenno ch'egli ne fa non è sufficiente a ritenere che Leonardo v'abbia prestato opera pratica ed efficace. La nota relativa alla grande scalea idraulica è del febbraio 1494 e ne parla come di cosa meravigliosa già in opera: a evitar che l'acqua, cadendo da grande altezza, scavi il terreno egli consiglia quanto s'era fatto a Vigevano: *A dì 2 di febraro 1494 alla Sforzesca ritrassi* — precisa Leonardo — *scalini 25,* ecc. E ancora *e lo esempio dico fu a me quella scala onde cadea l'acqua de' prati* della Sforzesca (2). Parole che sembran chiarire che egli vide in opera quell'ingegnosa applicazione e la ricordò come un *esempio* ch'egli *ritrasse,* cioè disegnò e annotò. Un mese dopo già Leonardo si occupa d'altro e osserva altre cose: fra cui le vigne di Vigevano che *la vernata si sotterrano.* Non è tutto questo l'interessamento vario, acuto, ma senza metodo, dell'osservatore che, provveduto di mente speculativa, va girellando, guardando, annotando le cose nuove e curiose, le applicazioni moderne e geniali? Oggi sono le acque feconde ai campi, domani le vigne, un'altra volta i *mulini di Vigevano* e i loro *canali* o il ponte levatoio del castello. S'interessa a conoscere l'altezza delle mura, la larghezza delle sale e della ghirlanda. Passa per Soncino e nota brevemente: *Soncino nel Cremonese,* senz'altro. Passa per Cremona e annota ciò che gli vien riferito: *una monaca sta alla Colomba in Cremona che lavora bei cordoni di paglia.* Una volta s'era spinto fino a Brescia *alle miniere del ferro,* dove l'avevan sorpreso certi *mantici d'un pezzo cioè sanza corame: e quando si leva in alto, l'aria entra per la sua finestrella, e quando s'abbassa, l'aria si fugge per le canne* (3). Nel settembre di quel 1494

Fig. 532. - Impresa araldica pel motto: *prudenza fortezza.* - (Dal RICHTER, I, pag. 358).

(1) G. CALVI. *Il Codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester,* ecc. Milano, Cogliati, 1909. Cfr. a pag. 102 la trascrizione del passo relativo alla Sforzesca.

(2) Cod. Leicester, 32. — RICHTER, II, pag. 236.

(3) E. SOLMI. *Leonardo,* pag. 73.

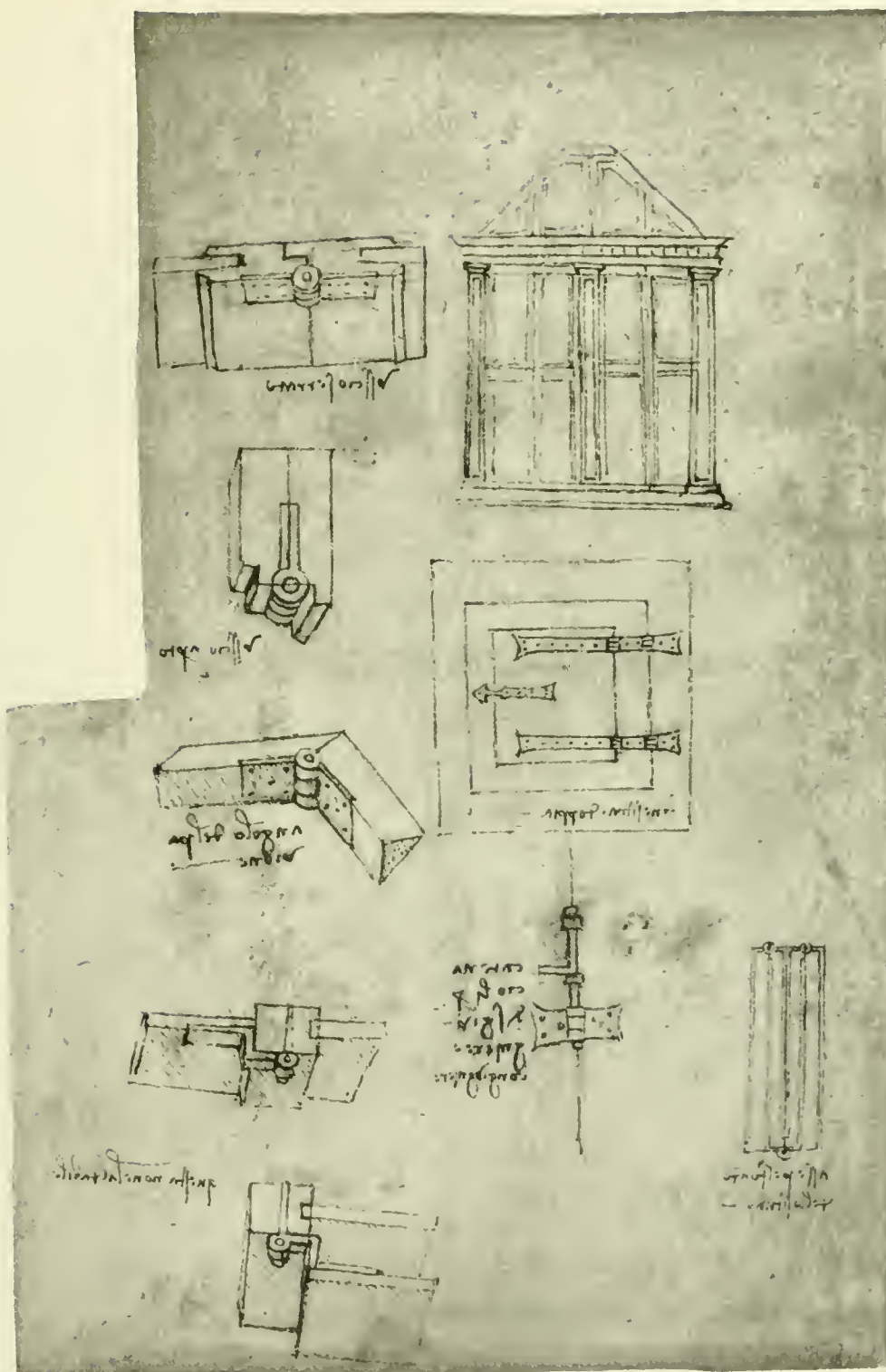



Fig. 533. - Leonardo. Disegno di uno stipo e dei relativi sportelli e cerniere.
(Codice Atlantico, fol. 283. v.).

è ancora a Milano. Nelle sue peregrinazioni le opere più originali degli uomini son da lui ricordate, ne' suoi libriccini di memorie, accanto ai fenomeni della natura che più lo colpiscono. Vede una nuvola *in forma di grandissima montagna piena di scogli infocati* perchè tinta dal sole all'orizzonte, che si va ingrossando e incombe, immota, sulla città *e infra due ore di notte generò si gran vento che fu cosa stupenda e inaudita*. Altra volta osserva un fulmine percuotere una torre e svellere un muro fortissimo.

Solo più tardi, in un periodo che sfugge alle nostre presenti ricerche, lo scienziato si applicherà forse in modo più concreto ai problemi idraulici. Ma anche sulle ripetute « trovate » in questo campo dell'uomo enciclopedico altri ebbe a ridire; e forse gli stessi più abbondanti ricordi e le lettere del tempo della dominazione francese a Milano non offron molto argomento a provare qualità pratiche e applicazioni realmente attuate piuttosto che le solite del genialissimo speculatore. Ma il campo non è il nostro e noi dobbiam limitarci a esprimere anche qui un dubbio sollevato dalla semplice lettura dei documenti del tempo.

* * *

" La Cena ,, nel Refettorio delle Grazie.

L'opera a cui Leonardo da Vinci dovette la sua fama, a Milano e fuori, fu l'*ultima Cena* nel Refettorio di Santa Maria delle Grazie.

Prima d'allora la sua attività s'era svolta saltuariamente, senza una linea di condotta predominante. La pittura della *Cena* doveva occupare da sola qualche anno di ricerche e di lavoro quasi indefesso; unica, in così lungo periodo di dimora del maestro fiorentino a Milano, a esser destinata a compimento. L'opera grandiosa, sventuratamente arrivata fino a noi nelle peggiori condizioni — così che, nonostante le amorose cure recenti per toglierne i vecchi imbratti e arrestarne l'ulteriore rovina, essa si presenta come una larva, una magnifica e suggestiva larva di un capolavoro — è pur sempre la più alta manifestazione artistica nella regione lombarda.

Non è senza interesse ricordare le ragioni che la richiesero e le vicende che la seguirono.

S'è visto che la famiglia dei Domenicani a Milano s'era trasferita nel luogo attuale in seguito a un dono di quell'area da parte del conte Gaspare Vimercati, comandante delle milizie ducali, nel 1460: l'atto di donazione ebbe effetti legali tre anni dopo. E poichè poco lungi sorgeva — a quanto pare — una cappelletta con una immagine della Vergine proteggente sotto il suo manto la famiglia Vimercati — immagine che accoglieva grande omaggio di devozione da parte dei fedeli che le attribuivano numerose grazie — la nuova casa dei Domenicani, destinata ad accogliere entro il recinto della chiesa la vecchia cappella, fu chiamata delle Grazie. I lavori per la costruzione andarono a rilento, tanto che a pena nel 1482 si poteva provvedere, col concorso del duca Gian Galeazzo Sforza, ai lavori del tetto e del pavimento del tempio (1). E poichè si sa che nel 1490 venivan collocati nella chiesa una tavola dipinta dal Butinone e, a spese di Marchesino Stanga, l'organo, è a ritenere che allora

(1) F. Malaguzzi Valeri. *I Solari*. (*Italienische Forschungen*. I. vol. Berlino, 1906).

solamente la chiesa potesse dirsi finita. Ma in seguito ai progetti grandiosi di Lodovico il Moro si poneva mano a quella ricostruzione della parte posteriore della chiesa che — per opera specialmente di Bramante — sorse nel periodo 1492-1497. Un soffio nuovo di arte eletta alitò in quegli anni, per voler del principe fastoso e gran signore, sul sacro luogo. Sorse il coro magnifico provvisto della più vasta e ricca cupola che i milanesi avessero mai veduto; la sagrestia fu rivestita di armadi, preziosi di intarsi e di pitture, a racchiudere i paramenti e gli arredi sacri donati da Lodovico, e fu ornata nelle volte di leggiadre decorazioni; il chiostro fu rammodernato, illeggiadrito di nuove forme e di gioconde terrecotte rosseggianti al sole.

A coronare tanta opera il duca chiamò finalmente Leonardo per dipingere, sulla parete di fondo del Refettorio, secondo un'antica tradizione monastica, la rappresentazione dell'ultima Cena. Quando l'artista fiorentino iniziò l'opera sua, il rude Donato da Montorfano aveva già ultimata, nella parete di fronte alla *Cena*, la sua farraginosa *Crocifissione*; la data che vi è apposta — 1495 — segna sicuramente la fine di quest' ultimo affresco eseguito certo per iniziativa dei monaci. Lo Sforza si limitò a ordinare, più tardi, che ai lati dell'affresco fossero aggiunte la effigie propria e quelle de' suoi, per mano di Leonardo. Il padre Vincenzo Monti — che nel secolo XVIII potè esaminare le vecchie carte del convento e un prezioso registro ducale, oggi perduto, ov'eran notate le spese per la costruzione e la decorazione del luogo — assicurava che in quello, sotto la data 1497, eran notate le spese indicatevi precisamente *per lavori fatti in lo refettorio dove dipinge Leonardo gli Apostoli con una finestra* (1).

Non è a credere, col Beltrami (2) e con molti altri, che la *Cena* sia stata iniziata intorno all'anno 1495 ma bensì più tardi, probabilmente alla fine del 1496: oltre una lettera ducale lo proverebbe certa vecchia incisione del *Cenacolo* ricordata dagli antichi scrittori che avrebbe presentato la indicazione: *cavata dal dipinto di Lionardo, fatto nel 1496 e 1497*.

Al disopra del dipinto, in una delle lunette — la centrale — una corona di fiori e di frutta accoglie gli stemmi sforzesco ed estense accoppiati con le sigle di Lodovico il Moro e di Beatrice: ciò che fece ritenere a qualcuno che quella decorazione fosse già ultimata al momento della morte di Beatrice (2 gennaio 1497). Ma poichè il Moro era solito, anche dopo la scomparsa della consorte — anzi con maggior insistenza dopo che prima, a ricordo dell'amatissima e rimpianta compagna — moltiplicare il nome e le imprese di lei, noi vediamo nella presenza di quegli stemmi una riprova — da aggiungere alle considerazioni su riferite — che l'opera d'arte fu condotta a termine più tardi. In una delle due lunette laterali si intravvedon le sigle di Massimiliano conte di Pavia e, con la serpe sforzesca, le tre aquile del contado di Pavia: Massimiliano era nato nel gennaio del 1493 e il Moro volle che qui fosse ricordato egli pure. Nell'altra lunetta laterale le sigle $\overline{\text{SF}}$ $\overline{\text{AN}}$ DUX $\overline{\text{BAR}}$ — che in verità sono un poco sibilline perchè il Moro non portava allora il titolo di duca di Bari — hanno fatto pensare che egli, in attesa di farlo assegnare al secondogenito (essendo allora ancor viva la vedova di Gian Galeazzo che in seguito lo rivendicò) ordinasse intanto

(1) Arch. di Stato. Fondo di Religione. Busta 547. *Santa Maria delle Grazie*.

(2) L. Beltrami. *La Chiesa di S. Maria delle Grazie ed il Cenacolo di Leonardo da Vinci*. Milano, Bonomi, 1910. Il Beltrami pensa che si possa « con fondamento assegnare il compimento del Cenacolo all'anno 1497 ». (L. Beltrami. *Il Cenacolo di Leonardo*. Milano, Allegretti, 1908).

di scrivere il titolo mentre si eseguivano le decorazioni delle lunette, così che non restasse poi che aggiungervi le iniziali del secondogenito (1).

Nell'estate del 1497 l'esecuzione della *Cena* non doveva volgere ancora alla fine se il Moro, in un *memoriale* di ordini trasmessi al segretario Marchesino Stanga il penultimo giugno di quell'anno stesso, poteva aggiungere, fra l'altre cose, che aveva *summamente a core di solecitare Leonardo fiorentino perchè finisca l'opera del Refetorio delle Gratie principiata per attendere poy ad l altra fazada desso Refetorio et se faciano con luy li capitoli sotto scripti de mane sua che lo obligano ad finirlo in quello tempo se convenerà con luy* (2).

Questo prezioso inciso della lettera ducale — sul quale non s'è forse fino ad ora posta la debita attenzione — ci consiglia una considerazione. Par difficile che il duca, così preciso, quasi meticoloso in tutte le altre ordinazioni di cui quella lettera è piena, scrivesse qui che l'*opera* di *Leonardo* era soltanto *principiata* se la cosa non fosse stata realmente così. Vien naturale dunque concluderne che, fino a poco tempo prima, Leonardo si fosse limitato a ornar le volte del Refettorio sovrastanti la *Cena* ancor da dipingere e a studiare sulla carta la grande composizione e gli aggruppamenti delle figure.

Quando Luca Pacioli, nella sua dedicatoria al Moro del trattato *De divina proportione* che porta la data 9 febbraio 1498, ricordava l'opera di Leonardo — « ligiadro de l'ardente desiderio de nostra salute simulacro nel degno e devoto luogo de corporale e spirituale refectione del sacro templo de le gratie de sua mano penelegiato » — il capolavoro doveva essere da ben poco tempo finito (3).

***

La rappresentazione dell'ultima Cena è antica quanto l'arte cristiana. Figura, con strette reminiscenze pagane, nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna e nel codice purpureo di Rossano in cui i commensali sono ancor sdraiati, alla moda romana, nel triclinio; ritorna nelle miniature, negli avorii, nei marmi, nei dipinti, frequente nel medio evo. Giotto, a Padova, inizia la serie delle raffigurazioni con un vigoroso sentimento moderno. Egli ha fissato il dramma delle anime nel momento in cui Cristo esclama: « In verità, io vi dico che uno di voi, che qui mangia con me, mi tradirà »; a cui gli Apostoli, meravigliati, domandano: « Io, o Signore? » ed Egli: « colui che mette con me la mano sul piatto mi tradirà ».

Se l'arte aveva già intuita la potenza suggestiva di quella scena e se n'era impadronita, Giotto, per il primo, seppe svolgere il gran dramma imprimendo ad ogni figura una diversa espressione di meraviglia e di dolore. « Giuda allunga la destra al piatto di Cristo, ma niuno se ne accorge: tutti o guardano innanzi a sè, o interrogano con gli occhi il loro Maestro, o si scambiano occhiate; Cristo è pieno d'amarezza nel volto e Giovanni affannato reclina la testa sul cuore dell'amato Maestro,

(1) L. Beltrami. *Il Cenacolo di Leonardo* cit.

(2) Archivio di Stato. *Missive ducali*. 1497, fol. 161. 29 giugno 1497. — *Arch. St. Lomb.* 1874, pag. 483.

(3) Luca Pacioli. *De divina proportione*. Venezia, 1509.

chiudendo gli occhi per non vedere il traditore. Sono bellezze — osserva il Venturi — che solo dopo secoli Leonardo compirà nel *Cenacolo* delle Grazie! » (1). Ma Giotto è rimasto insuperato nell'ingenua freschezza con cui ha ideata la scena, che si svolge in una povera nuda stanza dove gli apostoli sono raccolti intorno alla tavola stretti, quasi a ridosso l'uno all'altro. Cristo non siede nel centro ma a caso, in un angolo della mensa: egli è veramente fra i suoi cari, più con loro e in mezzo a loro che se troneggiasse — quale lo vollero più tardi i pittori — nel centro. E, come nella realtà, i commensali seduti sulle panche, volgono allo spettatore in gran parte il dorso: il forte e curvo dorso di popolani rotti alle fatiche. Il pittore li ha voluti arossati dal sole e zazzeruti e forti, senza troppo preoccuparsi di dar loro apollinee forme, visi venerandi e chiome fluide delicate, alla nazarena. Giuda stesso ha un aspetto uguale agli altri: quasi in una inconsapevole e precorrente reazione a tutti gli arcigni e quasi sempre esagerati aspetti che i pittori gli daranno, egli l'ha dipinto giovane e imberbe. Quanta potenza suggestiva in quella naturale accolta di uomini intorno a un poverissimo desco! Forse che il momento e le persone non bastavano a commuovere fortemente lo spettatore, quando l'arte non aveva bisogno di elaborate ricerche delle forme e degli atteggiamenti?

Venuta meno la visione creatrice di Giotto la scena (men qualche eccezione, specialmente per opera dei più diretti seguaci di lui) ha mutato aspetto: gli apostoli si sono allineati simmetricamente ai lati del Redentore, a incominciar dall'affresco del Gaddi nel Refettorio di Santa Croce; così ritorneranno nelle rappresentazioni successive. A dar vivacità alla monotona sfilata dei commensali allineati su una parte sola della mensa qualche pittore collocherà Giuda, separato da gli altri, sul davanti e darà alla tavola o al sedile una forma che si protenda alle estremità: così idearono la sacra mensa Andrea del Castagno in Sant'Apollonia e Domenico Ghirlandaio nel Refettorio d'Ognissanti.

I disegni per la " Cena ".

Leonardo vide e studiò certamente quei due precedenti *Cenacoli* fiorentini. Lo prova la relazione che passa fra i suoi primi disegni per quella scena e i dipinti di Andrea del Castagno e del Ghirlandaio.

Il disegno a penna del Museo del Louvre (fig. 534), in cui un gruppo di apostoli, nudi, schizzati rapidamente col tratto caratteristico di Leonardo, discutono animatamente seduti intorno alla tavola mentre, più in basso, in un altro schizzo, appare la figura del Redentore — una dolce figura di dolorante, il capo inclinato, la destra sul petto, la sinistra accennante al piatto a cui il traditore attingerà — è ritenuto dalla critica moderna ancor del periodo fiorentino (2). È indubbiamente un pensiero per una *Cena* e non ha relazione — come sembrò a qualcuno — con l'Adorazione dei Magi (3). Certo, come osservò il Seidliz, prova che da tempo l'artista pensava a quel soggetto: la somiglianza, nel tratto e nello spirito che lo informa, col disegno del Louvre per l'*Adorazione*, anche in quel sistema di tratteggio, che si

(1) A. Venturi. *Storia dell'arte it.*, vol. V.

(2) W. von Seidlitz. *Leonardo da Vinci*, I.

(3) Accanto allo schizzo per una *Cena* son altre figure, fra cui un giovane e un vecchio storpio seduti, che il Muntz pubblicò come appartenenti all'*Adorazione dei Magi*.

inizia con rara diligenza e si limita a qualche figura, è evidente. Qualche atteggiamento, e in particolar modo quello della figura che appoggia la testa al braccio ritto sulla tavola, ne ricorda uno analogo nella composizione del Ghirlandaio e in quella di Andrea del Castagno: ma è forse un rapporto casuale se il disegno va posto intorno al 1478, come sembrò al Muller Walde e al Seidlitz. Son già nel disegno di Leonardo una vivacità e una scioltezza di movimenti che il dipinto del Ghirlandaio è ben lontano dal vantare.

Non ci sentiremmo, col Seidlitz, di avvicinare all'idea di quella mistica scena il disegno a matita rossa conservato a Windsor e pubblicato dal Reichter (1), raffigu-

Fig. 534. – Leonardo. Primo pensiero per una « Cena » (periodo fiorentino). - Museo del Louvre.

rante, in modo confuso e troppo rapido, tre uomini nudi seduti in così stretto cerchio fra loro da non richiamare certo l'imagine della mensa (2). Nè possiam credere che debbano far parte di un progetto per una *Cena* le due figure di uomini troppo incompostamente seduti, in un disegno a penna del British Museum (3). L'atteggiamento di uno di essi, con una gamba alzata, che sembra un pastore semisdraiato sull'erba e quello del secondo che, seduto, appoggia una gamba a un rialzo del terreno, non si addicon certo a severi apostoli raccolti alla mensa. Prezioso per quanto rapidissimo e pur troppo così fugace da non permetterne una seria interpretazione — men che

(1) Richter. I, tav. LII, 1.

(2) Quanto agli oggetti schizzati sul davanti — che al Müller sembrarono oggetti di « bagaglio » e al Seidlitz rinfrescatoi da vino — a noi non sembrano nemmeno appartenere al gruppo stesso.

(3) Riprodotti dal Seidlitz, I, pag. 207.

Fig. 535. - Leonardo. Pensiero per una « Cena ». - Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 536. - Leonardo. Disegno per la « Cena ». - RR. Gallerie dell'Accademia di Venezia.

TAVOLA VII. — Leonardo da Vinci. « L' ultima Cena ». - Refettorio nel convento delle Grazie a Milano.

Tavola VIII. — La testa di Cristo nella « Cena ».

Tavola IX. — Particolare della « Cena ».

TAVOLA X. — Particolare della « Cena ».

pel gruppo centrale che ritorna, un po' più accurato, nello stesso foglio — è un disegno a penna della raccolta di Windsor (1) (fig. 535). La scena vi appare, questa volta, sviluppata con ampiezza e con qualche ricerca di evidenza passionale nel gruppo più importante, che è ripetuto da un lato. Qui Gesù protegge, con la destra, Giovanni il quale,

Fig. 537. - Il Refettorio nel Convento delle Grazie.

estereffatto al triste annuncio del Maestro, ha arrovesciato il corpo sulla tavola. Con la sinistra Gesù accenna al piatto e, in un pentimento dell'artista, piega il braccio a benedire o ad accennare. Presso di lui un apostolo fa ombra agli occhi con la sinistra e Giuda, in piedi, mette la mano nel piatto; ciò che ha autorizzato qualcuno a ritenere che il momento della scena non sia quello in cui Gesù esclama: *uno di voi*

(1) Richter. I, tav. XLV.

mi tradirà, ma il successivo, quand'egli aggiunge: *colui che immerge con me la mano nel piatto quegli mi tradirà.* Non v'è ancora raggiunta l'unità della scena che fa bella la *Cena* delle Grazie a Milano. Il pittore andava dunque svolgendo la magnifica idea che si maturava — attraverso molteplici cambiamenti — nel suo spirito.

Fig. 538. - Leonardo. Primo studio (ritoccato) per la testa di Giuda. - Bibl. R. di Windsor.

L'arte fiorentina teneva ancora in parte avvinto a sè il maestro: e questi in quel disegno aveva ancora ideato la mensa col sedile che si protende alle due estremità e collocato Giuda separato dai compagni, così come avevan fatto Andrea del Castagno e il Ghirlandaio. Ma il movimento impulsivo delle figure a seconda del carattere di ogni personaggio è già una conquista nuova di Leonardo. Egli s'è avviato decisamente sulla sua via.

Nell' ultimo disegno che abbiam ricordato la figura che si fa ombra agli occhi è ben quella pensata da Leonardo nel suo primo progetto scritto: *l'altro si china per vedere il proponitore e fassi ombra colla mano alli occhi:* ma, nell'esecuzione definitiva, più tardi, egli la tolse. L'opera si veniva formando attraverso i numerosi stadii. Il disegno più completo e più vicino al progetto prescelto dall'artista è quello a matita

Fig. 539. - Leonardo. Disegno per la testa di Filippo. - Bibl. R. di Windsor.

rossa nella collezione delle RR. Gallerie dell'Accademia di Venezia (1) (fig. 536). Nonostante i dubbi mossi alla paternità artistica di quel disegno da parte del-

(1) Richter. I, tav. XLVI — Seidlitz. I, XXXIV, ecc. Il disegno fu pubblicato frequentemente. Il Beltrami lo riprodusse riunendo le due parti separate di cui è costituito quel disegno offrendo l'effetto complessivo della scena. (L. Beltrami. *La ricomposizione di uno studio di Leonardo per il Cenacolo*). Al Müntz sembrò assai mediocre, il Gronau lo ritenne adirittura una copia. G. Fogolari nel suo recente catalogo illustrato dei disegni dell'Accademia (ed. Altieri e Lacroix 1913) nemmeno lo riprodusse: ma egli non riprodusse nè ricordò nemmeno la vigorosa testa di Gesù che esamineremo e ch'è opera di Leonardo accolta dalla critica unanime.

l'Uzielli e di qualche altro, la critica odierna ritiene veramente di mano di Leonardo così il disegno come i nomi degli Apostoli che — scritti nel suo caratteristico modo da destra a sinistra — egli vi appose. È indubitabile che qualcosa a prima vista sembra autorizzare i dubbi intorno a questo foglio anche indipendentemente dalle sue vistose dimensioni (260 mm. × 390 mm.). San Bartolomeo ha le braccia veramente difettose e troppo rigide, qualche altra figura sembra non impostarsi bene accanto alle altre (Simone, il secondo da destra, non si presenta in modo soddisfacente nel troppo ristretto spazio lasciatogli dai vicini) e tutto il gruppo sembra a prima vista non emanare il caratteristico movimento proprio di Leonardo. Ma, tenuto conto del carattere d'improvvisazione di quel foglio, la psiche

Fig. 540. - Leonardo. Disegno pel braccio di San Pietro.
Biblioteca R. di Windsor.

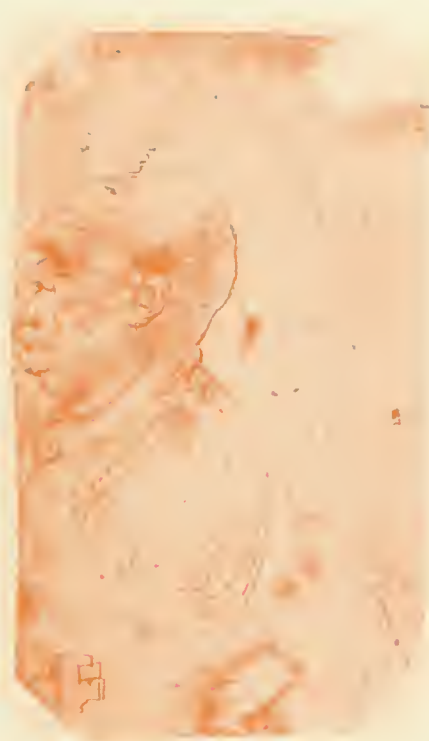
vinciana appare nelle figure vigorose dei più vecchi apostoli e nelle due teste — eminentemente leonardesche — di Gesù e di Bartolomeo.

Qui, come nei due Cenacoli di Santa Apollonia e di Ognissanti, i due commensali all'estremità della mensa stanno a sè, nei lati brevi della tavola, e Giuda è tutto solo, seduto di fronte al Maestro. Come in quel primo Cenacolo, Giovanni è accasciato dinnanzi al Redentore. Già in quel disegno — che rappresenta un notevole progresso di fronte ai precedenti, troppo sommarï — gli apostoli si presentano raggruppati e, specialmente nella parte di destra di chi osserva, con un raro movimento drammatico tanto più sorprendente se si confronta il disegno coi precedenti motivi fiorentini.

L'idea aveva fatto progressi giganteschi nella mente del maestro. Ancora un passo e il capolavoro sboccierà maturo, completo, misurato in tutti i particolari,

anche di carattere tecnico: fra questi la mensa più di scorcio e quale doveva presentarsi allo spettatore dal basso (1).

Il capolavoro, dopo quella lenta elaborazione che, per la perdita sicura di molti disegni intermedi e per le sue condizioni odierne, non possiam con sicurezza apprezzare, dovette essere una grande, una meravigliosa rivelazione all'ambiente artistico intorpidito. Nella stessa arte fiorentina così evoluta l'opera avrebbe rappresentato la maggior sintesi di un secolo di ricerche incessanti. Il maestro presentò la scena

Fig. 541. - Leonardo. Pensiero per il Giuda. Fig. 542. - Rovescio dello stesso disegno. Proprietà G. Bocciarelli. Torino.

(1) W. Manchot. (*Leonardos Abendmahl* in *Münchener Kunstechnische Blätter*, 14 dic. 1908) e M. Schütz (ibid. 8 febbr. 1909) si sono occupati a lungo della prospettiva con cui il Cenacolo si presenta allo spettatore. Il primo è persuaso che il dislivello che corre fra il piano del dipinto e quello del riguardante impedisca di contemplare il dipinto nelle migliori condizioni: chi lo osserva dalla sala ha l'occhio più in basso che il pavimento della sala dipinta da Leonardo e la prospettiva della finta sala appare accorciata, compromettendo l'effetto dell'insieme. Il Manchot pensa che l'inconveniente derivi da verosimili abbassamenti nel pavimento del Refettorio e consiglia di collocare nella sala un palchetto movibile.

Martino Schütz non è di questo parere, persuaso che i dipinti di grandi dimensioni abbiano tutt'altre esigenze che i quadri da cavalletto. Lo spettatore si illude, guardando l'affresco, di trovarsi nella sala dipinta da Leonardo a sfondo della *Cena*: le grandi proporzioni illudono lo spettatore, talchè il problema della coincidenza del piano dell'osservatore con quello del dipinto non ha importanza. Per quanto il pavimento del Refettorio possa esser stato alterato (ciò che non è provato) l'originale non poteva essere molto più elevato e il supposto inconveniente di cui si lamenta il Manchot avrebbe sempre avuto luogo perchè l'occhio dello spettatore avrebbe dovuto essere — in tale ipotesi — adirittura nel medesimo piano orizzontale di quello del Cristo.

nel momento in cui Gesù ha a pena detto: *uno di voi mi tradirà.* (V. tricromia e Tavole VII-X). Il motto è scritto in due rare incisioni, edite e illustrate recentemente, di poco posteriori al dipinto, a prova che subito dopo Leonardo si sapeva che l'artista aveva appunto ideato quel momento tragico (1). La stanza, grandiosa ma modesta, aperta nel fondo con una porta e due finestre vicine (come nelle sale

Fig. 543. - Leonardo. Studio per la testa di Bartolomeo o di Matteo. Biblioteca R. di Windsor.

capitolari dei monasteri) a mostrare un paesaggio lombardo luminoso e sereno, accoglie, seduti alla mensa intorno al Maestro divino, gli apostoli. Il contrasto fra la mesta tranquillità dell'uomo Dio pronto al sacrificio per la salvezza del genere umano e lo sgomento incomposto dei rozzi pescatori che lo circondano e che all'annuncio del tradimento vicino sembran dimentichi, tutt'ad un tratto, della loro altissima missione,

(1) P. Kristeller. *Die Lombardische Graphik der Renaissance.* Berlin, Cassirer, 1913.

è potente. Oggi i visi hanno perduto, per il logorìo delle tinte, l'espressione precisa data loro al maestro, ma gli atteggiamenti varî, vigorosi, espressivi ci mostran bene la potenza creativa. Nella delicatissima, pensosa figura di Gesù — che nella testa incorniciata dall'ampia chioma fluente ricorda il Cristo del *battesimo* del Verrocchio e ch'è di tanto superiore a quel che di meglio aveva ideato l'arte lombarda (fig. 570) — si accentua l'intensità dell'espressione spirituale. Ogni personaggio, secondo la propria natura, prende parte al dramma provocato dalla parola divina. Chi è stupìto, chi si discolpa con dolcezza, chi è atterrito, chi parla animatamente col vicino. La dolce rassegnazione di Giovanni, la muta domanda di Filippo contrastano con lo stupore di Jacopo maggiore e di Andrea; le loro anime semplici impediscon più agitati sen-

Fig. 544. - Leonardo. Studio di testa. - British Museum.

timenti. Ma Tommaso, freddo e calcolatore, indaga, Bartolomeo, con un principio di azione energica, si alza, Pietro accenna al maestro come per incitare a stringersi intorno a lui, e gli apostoli più lontani da Gesù, com'è naturale, s'interrogan fra loro e discutono e si agitano. La terribile parola del maestro ha messo nelle loro pure coscienze un tumulto ch'essi non conoscevano. Soltanto Giuda, insensibile, si raccoglie in sè stesso e stringe ancor più il sacchetto dei trenta denari minacciato dalla nuova rivelazione. L'artista ha collegato, con novità sorprendente allora, i quattro gruppi in una stretta unità di concetto mercè lievi e pur felicissimi atteggiamenti che non si saprebbero immaginare più nobili e dignitosi; un ritmo ignoto raccoglie i personaggi: il psicologo ha dato ai visi e a quegli stessi atteggiamenti la forza viva che si sprigiona dall'animo interno. Questa volta il teorico offre un esempio pratico che non sarà più raggiunto men che, con altri mezzi e sicuramente

con maggior facilità, da Michelangelo nel soffitto della Sistina. Ma il teorico si muove nel campo che più gli è famigliare, quello dell'arte. Egli non ha a lottare con le difficoltà opposte dalla materia dura e sorda all'appello: gli basta cavare dalla sua fantasia idee nuove e potenza espressiva. Il dramma non troverà più così elevato interprete anche quando i gusti saranno mutati e chiederanno all'arte altre forme e maggior virtuosità.

La ricerca scientifica si afferma nel nuovo capolavoro, ma lo stato in cui il dipinto è arrivato fino a noi ci toglie di vederne chiaramente gli effetti.

Fig. 545. - Francesco Melzi (?). Da un disegno di Leonardo per la testa di Simone (?). - Biblioteca R. di Windsor.

Attraverso le vesti dalle nobilissime pieghe s'indovinano i corpi poderosi agitati da una scossa improvvisa; il paziente studio delle leggi della prospettiva v'è applicato così nelle grandi come nelle piccole linee: linee impeccabili dell'ambiente che accoglie i personaggi e dei minori particolari. Le stesse vesti, le pieghe ampie e — a giudicar dal disegno del braccio di San Pietro — elaboratissime rispondono a quelle leggi. Il pittore non dimentica mai di essere uno scienziato. Anzi l'opera d'arte, maestosa e potente, è tanto vigorosa di movimento, tanto originale negli effetti più appariscenti che, in confronto alla celeste dolcezza della *Vergine delle*

Fig. 546. - Francesco Melzi (segnato). Studio di testa *cavata de relevo* (dal vero). Biblioteca Ambrosiana.

Rocce sembrò, a certa critica, più potente che spirituale, più movimentata che persuasiva. Ma fu critica superficiale: essa non intuì che la scena che si svolge fra anime semplici ma espressa da forti uomini del popolo non poteva esser resa, da un artista come Leonardo, con la delicatezza dei primitivi maestri toscani. L'osservazione critica si limitò all'esteriorità degli atteggiamenti e non vide, e attraverso la rovina del dipinto non intuì, l'intensità dell'espressione che pur si sprigiona dai volti e non volle conoscere l'intima grande battaglia delle anime che si manifesta pur nelle mosse rapide, impulsive, che scuote le membra di un fremito ignoto e agita le vesti stesse e le piega e le torce. Nel confronto con tanta agitazione degli uomini deboli e timorosi dell'ignoto la divina serenità di Gesù sembra accrescersi e sola, fra tanto turbine, rimaner salda e trionfare.

* * *

I disegni di Leonardo per le varie teste della Cena possono essere divisi in due gruppi: quelli che presentano una stretta affinità con l'originale, così da lasciar credere che per esso abbiano veramente servito; e quelli che se ne allontanano, pur presentando una somiglianza generale nello spirito che li informa da far credere che essi, almeno in parte, rappresentino una delle prime idee del maestro per quella scena.

Il Berenson vide più acutamente di tutti gli studiosi del Cenacolo entro la congerie di disegni più o men sicuramente dati a Leonardo fino ad ora. Tuttavia non ci sentiam sempre di seguirlo: esporremo quindi, di mano in mano, le nostre considerazioni personali (1).

Esaminiamo i disegni di Leonardo sicuramente preparati per la Cena.

Nella raccolta di Windsor è un disegno a matita rossa per la testa di Giuda sbarbato ma, come nel dipinto, voltato vivacemente di profilo (fig. 538). Il vigore dell'espressione cruda, cattiva, fra la meraviglia e il terrore, con quell'esagerato movimento della fronte alle sopraciglia non potrebbe esser più intenso. Il movimento dei muscoli appare un po' tormentato ma la ricerca dell'espressione è ben quella propria al maestro: qualche pentimento qua e là e la scollatura della veste più giusta che nel dipinto, dove appar troppo rotonda, confermano la paternità di questo forte disegno, che al Berenson stesso sembrò autentico, benchè ripassato da altri (2).

Così è dirsi del disegno a matita nera per la testa di Filippo, a Windsor (3), qualche poco ritoccata nel profilo, intensa di sentimento, vibrante di contenuta dolcezza nell'occhio quasi lagrimoso (fig. 539). Nell'affresco la bocca sembra tagliata men delicatamente e allungata, forse per ritocchi antichi.

Uno studio diligente coi contorni segnati a penna che è a Windsor ci mostra il braccio destro di San Pietro; la mano, che ripiegata sull'anca nel dipinto stringe il coltello, è qui a pena accennata (fig. 540). Il disegno serve bene a constatare con quanta coscienza l'artista andasse preparando, sul vero, anche i minori particolari. Il

(1) B. Berenson. *The drawings of the Florentine Painters.* London, 1903. *Leonardo da Vinci.*

(2) Nel Richter. I, tav. L. La scollatura della veste è invece per alcuni argomento a crederlo una copia. Così il Seidlitz (op. cit.).

(3) Nel Richter. I, tav. XLVIII. Ritenuto di Leonardo anche dal Berenson.

Fig. 547. - Leonardo. Disegno già ritenuto pel San Giacomo Maggiore della « Cena ».
Biblioteca R. di Windsor.

disegno appartiene sicuramente a Leonardo; v'è in esso ancor lo spirito dei panneggi della *Vergine delle Rocce* e dell'arte verrocchiesca (1).

Pur di Leonardo ma men sicuramente adoperati pel *Cenacolo* o, comunque, modificati nell'esecuzione definitiva, sono diversi altri disegni. Fra questo gruppo collochiamo anche alcuni che qualche studioso credette preparati per la stessa composizione, mentre non le appartengono.

Fig. 548. - Leonardo. Studio per un *Ecce Homo*.
RR. Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Primo fra tutti indichiamo un prezioso disegno pel Giuda, a mezza figura, — tuttora sconosciuto — a matita rossa, in un foglio (cm. 18 × 10 $^1/_2$) di proprietà del signor Giuseppe Bocciarelli di Torino (fig. 541). Il tratteggio vigoroso, pieno di scioltezza, in cui qua e là le ombre si addensano nel modo caratteristico a Leonardo, l'arte con cui son segnati gli occhi grifagni, sospettosi, la forma stessa della mano, dalle dita adunche, ci fa ritenere (e Gustavo Frizzoni e B. Berenson son con noi) che questo disegno — purtroppo ritoccato qua e là specialmente sotto il collo e nel braccio scarno — rappresenti un pensiero di Leonardo pel Giuda del Cenacolo. L'atteggiamento non

(1) Nel Richter, I, tav. XLIX.

potrebbe esser più vivace e più drammatico nè meglio adatto al fosco personaggio. A tergo dello stesso foglio Leonardo ha disegnata con amorosa diligenza una delle sue caricature, nella quale tuttavia è una tale impronta di verità da legittimare il sospetto ch'essa sia tolta dal vero. La forma dell'orecchio, le ombre profonde, il tratteggio mancino son ben quelli del maestro (fig. 542). In un angolo del foglio — che forse fu strappato da un albo — v'è il principio d'un disegno di meccanica eseguito con la meticolosità propria a Leonardo.

Ricordiamo inoltre un disegno a matita rossa, a Windsor, di una testa romanamente vigorosa, di profilo (fig. 543), dallo Seidlitz ritenuto uno studio per la testa di San Bartolomeo e, da altri, di San Matteo (1).

A questo disegno ne potremmo avvicinare un altro, pure a matita rossa, del British Museum, molto affine al precedente nella stessa struttura nervosa, sapiente dell'orecchio con la caratteristica ombra superiore del padiglione molto intensa. Ma è men probabile che il disegno — che accenna già alla caricatura — sia stato eseguito pel Cenacolo (fig. 544). Il Berenson ha osservato che se non può dirsi sicuramente che Leonardo l'eseguisse pel Cenacolo certo appartiene a quel suo periodo di attività.

Allo stesso gruppo si può avvicinare ancora un disegno di Windsor, di un vecchio di profilo, voltato a sinistra, ossuto, segaligno, un po' debole di disegno, poco spontaneo negli accenni alle rughe del collo e nelle grosse vene della fronte (fig. 545). È probabilmente una copia da un disegno leonardesco per la testa di San Simone, ed è così affine — in quelle contorsioni artificiose dei muscoli del collo, in certe rughe a segni molteplici poco naturali e nelle ombreggiature di fondo — al noto disegno del 1510 segnato da Francesco Melzi dell'Ambrosiana (fig. 546) che ci sentiremmo disposti ad attribuirgli anche questo disegno di Windsor, nonostante la diversità nella forma dell'orecchio: ciò che deriva forse dall'originale diverso.

Di Leonardo è un bel disegno « a sanguina », di Windsor, vigorosissmo, di un giovane uomo intento a guardare in basso quasi con spavento (fig. 547). Nello stesso foglio è schizzato un progetto fantastico per le torri rotonde del castello di Milano. Ma non siam disposti a crederlo, col Seidlitz, un disegno per uno degli apostoli, San Giacomo Maggiore, perchè la figura è troppo giovanile e perchè l'atteggiamento del braccio sinistro — di cui è molto lievemente schizzata la mano spenzolante (tanto che nella riproduzione offerta dal Berenson essa è scomparsa) — è di persona appoggiata a un davanzale o a qualcosa di sporgente, che non ha riferimento alla mensa della *Cena*. Altri lo ritenne uno studio per la battaglia di Anghiari. Così non crediamo affatto un pensiero per la testa del Redentore della *Cena* il bel disegno a matita — dato con ragione a Leonardo — dell'Accademia di Venezia, che presenta Gesù in atto di volger le spalle all'osservatore, dal viso pieno di dolorante espressione, volto di tre quarti verso di lui (fig. 548). La mano di uno sgherro che gli afferra le chiome fluenti fa pensare più naturalmente a un *Ecce homo* che a un Cristo che porta la croce, come lo credette il Berenson.

Invece è forse un primo pensiero per una delle figure degli apostoli il profilo a carbone di un vecchio, sbarbato, mancante della parte posteriore della testa pien di vita ch'è nella collezione dell'Accademia di Venezia. Ma anch'esso non ha una stretta relazione con nessuna delle figure del dipinto (fig. 549).

(1) Nel RICHTER, I, tav. XLVII. Il Berenson l'ascrive pure a Leonardo.

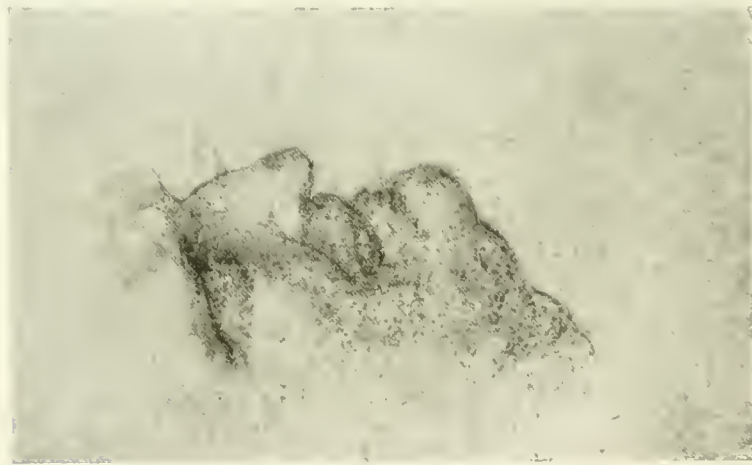



Fig. 549. - Leonardo.
Studio per uno degli apostoli (?).
RR. Gallerie dell'Accad. di Venezia.

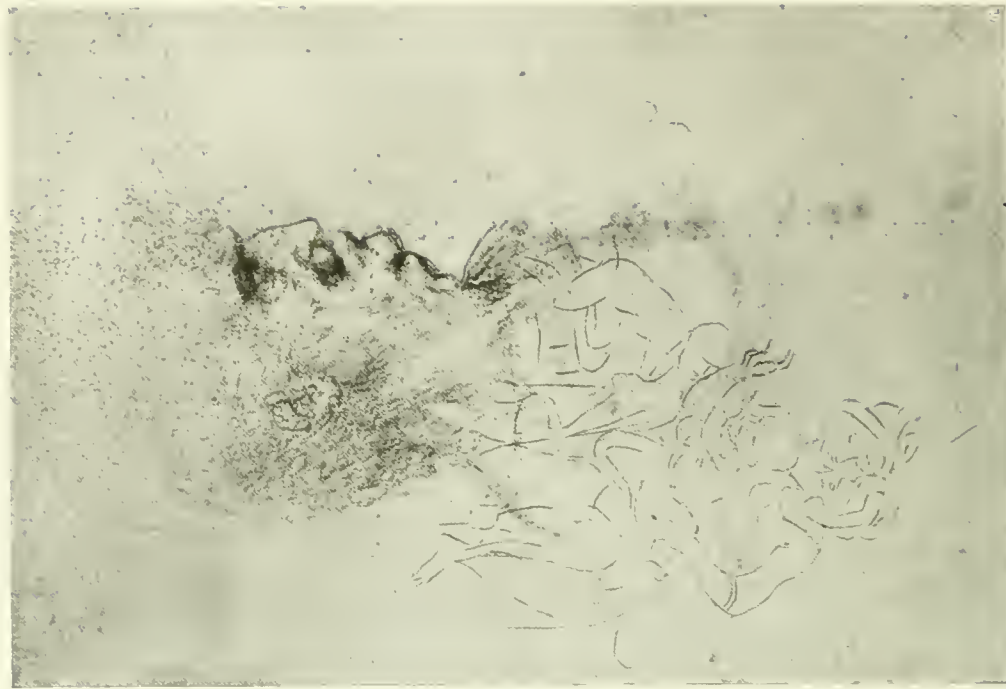



Fig. 550. - Leonardo. Studio di una testa e per il gruppo di Sant'Anna (capovolta; posteriore). - British Museum.

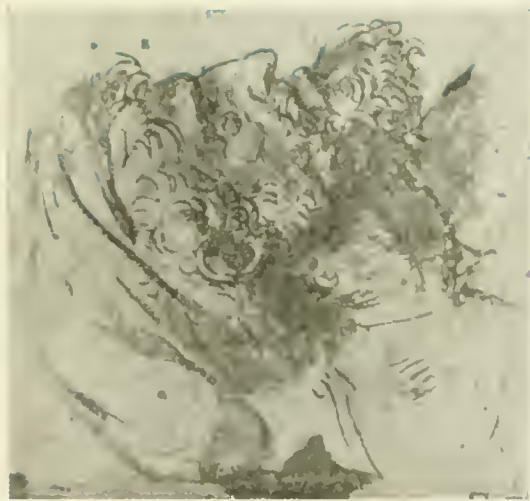



Fig. 551. - Leonardo.
Studio ritenuto per la testa di Giuda.
Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 552. - Leonardo. Studio per un San Pietro.
Collezione Albertina di Vienna.

Così dicasi di uno schizzo, per la testa intera, in cui la vivacità dell'espressione accenna già alla caricatura, ch'è in un foglio del British Museum: foglio nel quale è pur rapidamente schizzata, capovolta, la composizione della Sant'Anna (fig. 550). Forse Leonardo si servì più tardi dello stesso foglio in cui aveva tracciato quella testa affine ad alcune su ricordate.

Finalmente v'è un gruppo interessante di disegni, dati oggi comunemente a Leonardo, i quali, senza riferirsi con tutta sicurezza alla composizione del Cenacolo, presentano tuttavia con quella non poche affinità di spirito e di soggetto. Il Seidlitz ci ha fatto conoscere una testa (pel Giuda?) a Windsor, di profilo, a penna e acquarello (fig. 551) che nell'esecuzione ha indubbi rapporti con una mezza figura di San Pietro benedicente, bellissima, emanante un sentimento prettamente leonardesco ch'è nella collezione Albertina a Vienna (fig. 552) (e tratteggiata con la mancina) e ancora con tre studi « a sanguina » di teste (o piuttosto la stessa testa in tre atteggiamenti) di tipo orientale — probabilmente di un armeno — nella collezione del Palazzo Reale di Torino (fig. 553). Ma l'atteggiamento di quel San Pietro benedicente, il berrettone da pescatore del cosidetto Giuda, quale oggi adoperano i popolani chioggiotti, i tipi e l'accenno al turbante nel disegno di Torino non si addicono alla scena solenne che Leonardo ha composto nel Refettorio delle Grazie. Forse egli aveva in animo di preparare qualche altro aggruppamento degli apostoli? Oppure — nel disegno di Torino — ebbe modo di fermare sulla carta, in tre aspetti tolti dal vero, il tipo nazareno di un orientale ch'egli vide a Milano? (1).

Una severa figura di vecchio appoggiato al bastone, che ricorda il tipo tradizionale di San Pietro (altri volle vedervi adirittura il ritratto dell'artista) seduto ai piedi di un albero, è nella collezione di Windsor (fig. 554). L'avviciniamo alle descritte senza arrischiarci a presentare nuove e sempre pericolose ipotesi iconografiche (2). L'esecuzione vigorosa e la tecnica son ben quelle di Leonardo stesso.

Non possiam dividere invece l'opinione del Richter e del Berenson che il disegno, di profilo, con caratteri di un criminale — per usare la parola di quegli scrittori — che figura nella collezione di Windsor (riprodotto dal Richter a tav. LI) sia uno studio per il Giuda della Cena (fig. 555). Nè il tipo, nè l'atteggiamento rigidamente di profilo, autorizzano quell'ipotesi. E non ci sentiam neppure di dare — col Berenson — a Leonardo certa testa ricciuta, di profilo, d'uomo giovane, con leggera barba incolta, pure a Windsor (fig. 558). Per quanto il profilo e l'occhio profondo possan far pensare al maestro e a uno studio pel Cenacolo quei capelli a ciocche dure, metalliche, che ritornano in altri disegni della scuola lombarda e quel collo taurino tozzo, largo e l'orecchio troppo piccolo non rivelan la scioltezza dei disegni che con maggior attendibilità abbiam riconosciuto appartenere al maestro.

Dei disegni a carbone delle teste degli apostoli, conservati nella collezione di Weimar e di quelli di Strasburgo, non attribuibili affatto a Leonardo, vedremo fra breve che pensarne ricordando le copie del capolavoro (3).

Fra i numerosi studi di teste di adulti — quasi sempre di profilo — attribuiti, non sempre con fondamento, a Leonardo, alcuni possono esser ricordati qui perchè potrebbero appartenere al periodo di elaborate ricerche che il maestro fiorentino andava facendo senza posa pel Cenacolo. Pochi hanno l'impronta sua personale, come la testa

(1) Il Berenson stesso ritiene questi disegni e quello dell'Albertina di Leonardo.

(2) Del disegno di vecchio seduto, di Windsor, v'è una replica nella collezione di Torino.

(3) V. nota 2 a pag. 534 e seguenti.

Fig. 553. - Leonardo. Studio in tre pose di un armeno (?). - Palazzo Reale di Torino.

di vecchio calvo ch'è disegnata a penna, col tratto mancino, in un foglio dell'Ambrosiana (fig. 556) e che è ripetuto con pochi tratti vigorosi, ma trasformato in caricatura, al fol. 224 v. del Codice Atlantico (fig. 557): o come l'altra, più profondamente studiata e accuratamente disegnata con la mancina in un foglio oggi nel Metropolitan Museum di New York (fig. 559); o come altra, di un vigore quasi brutale, del Louvre (fig. 560); o ancora quella di un vecchio, il petto nudo, la fronte cinta di alloro, ch'è nel palazzo reale di Torino (fig. 561) e tolta forse da una moneta o da

Fig. 554. - Leonardo. Disegno di un vecchio.
Biblioteca R. di Windsor.

una gemma antica, ma in cui l'arte del maestro è men evidente, con quel curioso lavorìo delle rughe della pelle che par tirata su verso l'orecchio collocato troppo alto, e ancora forse un disegno di vegliardo, dalla lunga barba fluente, dal profilo arguto come un antico filosofo (benchè altri abbia pensato ancora a uno studio pel Giuda) e che si conserva ancora a Windsor, insieme ai migliori disegni del maestro (fig. 562). E certamente non sue ma copie forse di vecchi allievi da studî eseguiti forse dal maestro, di quel periodo che chiameremo del Cenacolo, sono molte altre teste disegnate a penna e a matita nei fogli dell'Ambrosiana, dell'Albertina, dell'Accademia di Venezia, di Windsor, degli Uffizi, di Weimar (fig. 563 a 569), ecc.

L'influsso diretto o indiretto del capolavoro vinciano fu grandissimo sulla scuola lombarda. La novità di quella ricerca vivace, vibrante di carattere naturalistico fu così grande che molti pittori del luogo si studiarono a riprodur sui fogli visi emaciati di anacoreti, volti rugosi di vecchi, espressioni quasi caricaturali di adulti accigliati e pensosi che, dai cataloghi e dai collezionisti, vengon troppo facilmente attribuiti al maestro.

Qualche particolare di mani, diversamente atteggiate, può ricordare quelle degli apostoli delle Grazie, ma non sono in esse spontaneità e vigore sufficienti a

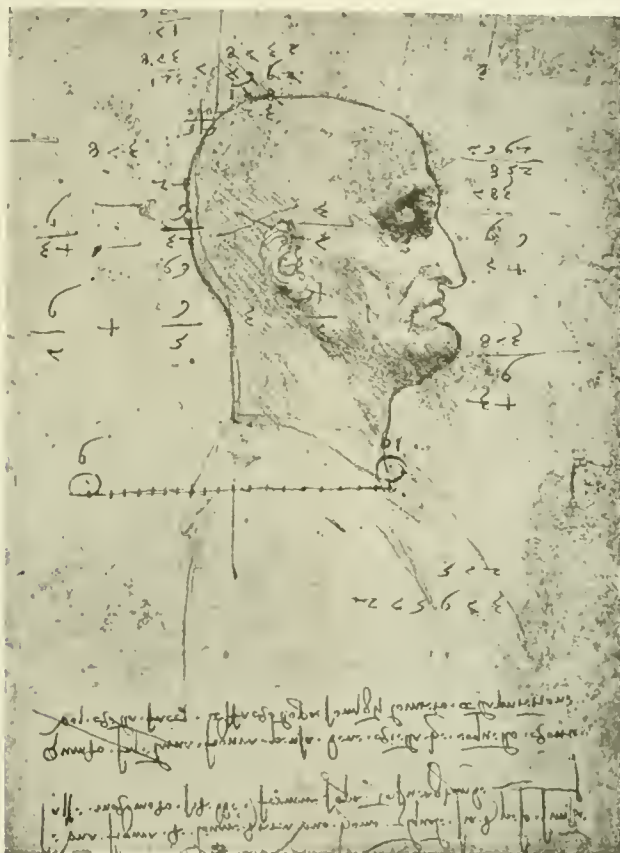



Fig. 555. - Leonardo. Studio (dal vero) di un impiccato (?) erroneamente creduto disegno pel Giuda. - Bibl. R. di Windsor.

concludere che sian propriamente del maestro piuttosto che di qualche seguace. Tale un disegno per le due mani incrociate di San Giovanni a Windsor (fig. 576); tale una mano con due dita stese, come benedicente, in un foglio del Codice Atlantico (fol. 46, r.) ripassata, per lo meno, da altri (fig. 577).

Finalmente un disegno di ciottole e di vasi da mensa che figura al fol. 266, v. del Codice Atlantico (fig. 578) può essere avvicinato, meglio d'altri analoghi sparsi qua e là in quel manoscritto, ai vasellami di cui è cosparsa la mensa del dipinto vinciano (fig. 579). Così potrebbero essere opportunamente avvicinati certi vigorosi studî vinciani dal vero di festoni vegetali e di frutte ai festoni che circondano le lunette sovrastanti la Cena di Leonardo a riprova dell'ispirazione loro dal vero (fig. 581-584).

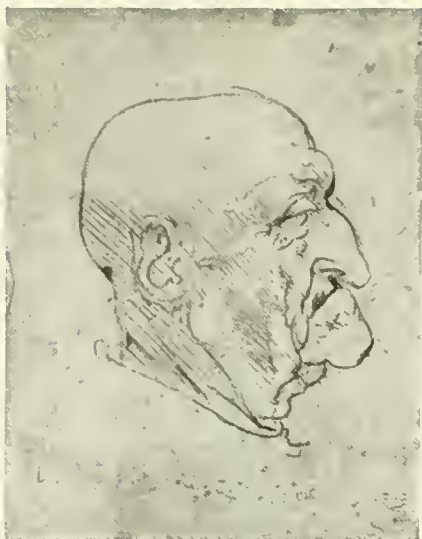



Fig. 556. - Leonardo. Disegno di un vecchio. Biblioteca Ambrosiana.

Fig. 557. - Lo studio precedente trasformato in caricatura. (Codice Atlantico. Folio 224. v.).

Fig. 558. - Scuola di Leonardo. Studio. Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 559. - Leonardo. Studio di adulto. Metropolitan Museum. New-York.

***

Le ricerche di Leonardo per “ la Cena „.

Leonardo stesso ci ha lasciato qualche ghiotto appunto intorno alle sue ricerche destinate a dar vita e sentimento nuovo al capolavoro. *Uno che beveva* — egli nota — *e lasciò la zaina nel suo sito e volse la testa inverso il proponitore. Un altro tesse le dita delle sue mani insieme e con rigide ciglia si volta al compagno, l'altro colle mani aperte mostra le palme di quelle e alza le spalle inverso li orecchi e fa la bocca della maraviglia.* È questa evidentemente un'allusione all'idea ch'egli s'era fatta del primo gruppo degli apostoli a sinistra del riguardante, almeno nell'atteggiamento dominante nella principale figura, quella di Sant'Andrea. *Un altro parla nell'orecchio all'altro, e quello che l'ascolta si torcie inverso lui e gli porgie li orechi, tenendo un coltello nell'una mano e nell'altra il pane mezzo diviso da tal coltello; l'altro nel voltarsi tenendo un coltello in mano versa con tal mano una zaina sopra della tavola.* Questo secondo gruppo, nonostante le varianti fatte poi nell'esecuzione definitiva, ricorda il successivo presso il Redentore, nel dipinto vinciano. Da questo punto la relazione fra la nota e il dipinto vien meno ne' suoi atteggiamenti principali. Infatti non si saprebbe trovar rapporto fra i due gruppi alla sinistra di Gesù e quello così indicato nella nota del maestro: *L'altro posa le mani sopra della tavola e guarda, l'altro soffia nel boccone, l'altro si china per vedere il proponitore e fassi ombra colla mano alli ochi, l'altro se tira inderieto a quel che si china e vede il proponitore infra 'l muro e 'l chinato.* Un altro accenno si riferisce alla figura principale e per quanto fugace è prezioso perchè prova che Leonardo non intendeva trarla soltanto dalla ispirazione ma cercava un soggetto vivo e reale: *Cristo* — egli continua — *Giovan Conte quello del cardinale del Mortaro.* È questi dunque il modello della divina figura? Poi riporta diversi nomi di apostoli divisi — si noti — in due grandi gruppi, come nel dipinto, a incominciar da destra del riguardante, benchè in diverso ordine: *Filippo, Simone, Matteo, Tome, Jacopo maggiore, Pietro, Filippo, Andrea, Bartolomeo* (1). E nel Codice Atlantico al fol. 324, r. in una lunga serie di disegni elencati come in un inventario: *una testa in faccia ricciuta, molti disegni di gruppi, una testa di Cristo fatta di penna.*

Fig. 560. - Leonardo. Studio di adulto. Museo del Louvre.

(1) S. K. M. II², *2 a, 1 b*, 786; V. A. X. 8. — Richter. I. pag. 346 e seg.

Un altro accenno fugace può alludere ai lavori del Cenacolo e ai compensi che ne ricevette dal segretario ducale: *A dì 28 d'aprile ebbi da Marchesino lire 103 e s. 12* (1). Ma le ricerche più acute e più efficaci a ottenere il grande risultato ch'egli si proponeva Leonardo fece in sè stesso. Dal suo squisito sentimento d'arte, dal suo elevato concetto della psiche umana egli trasse espressioni, atteggiamenti, figure. Il vero lo ispirò, il suo genio lo diresse.

***

Come lavorava Leonardo.

Come Leonardo lavorasse intorno al Cenacolo ha lasciato scritto, in una pagina vivace, Matteo Bandello, nella prefazione di una sua novella dedicata a Ginevra Rangoni Gonzaga. Ci narra egli che Leonardo « soleva anco spesso, ed io più volte

Fig. 561. - Leonardo (?). Imitazione da una moneta imperiale (?). - Palazzo Reale di Torino.

l'ho veduto e considerato, andar la mattina a buon'ora e montar sul ponte, perchè il Cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole sino a l'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continovo dipingere. Se ne sarebbe stato dui, tre e quattro dì che non v'avrebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno e solamente contemplava, considerava ed essaminando tra se, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto, secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione, da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie ed asceso sul ponte pigliar il pennello ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi e andar altrove » (2).

(1) B. *4 a.* Richter. II, pag. 454.

(2) Matteo Bandello. *Le Novelle*. Ediz. Laterza, Bari, 1910. II, pag. 283 e 284. Novella LVIII.

Mentre il maestro dipingeva entravano nel Refettorio, qualche volta, i monaci e i gentiluomini della corte e « cheti se ne stavano a contemplar il miracoloso e famosissimo Cenacolo »: il dipinto non era dunque nascosto da assi e da troppe impalcature; la libera luce e lo sguardo degli ammiratori non ne eran preclusi.

Una volta — è sempre il Bandello che ne fa fede — un ospite illustre del convento, il cardinal Gurcense il vecchio, s'imbattè, nel luogo sacro all'arte, in una scelta brigata di gentiluomini milanesi. Leonardo, vedutolo, discese sollecito ad ossequiarlo e s'intavolò così fra i due un'animata conversazione sul dipinto e sulla differenza fra gli artisti contemporanei e quelli del buon tempo antico. Piacque al cardinale domandare « che salario dal duca il pittor avesse. Li fu da Lionardo risposto che d'ordinario aveva di pensione duo mila ducati, senza i doni ed i presenti che tutto il

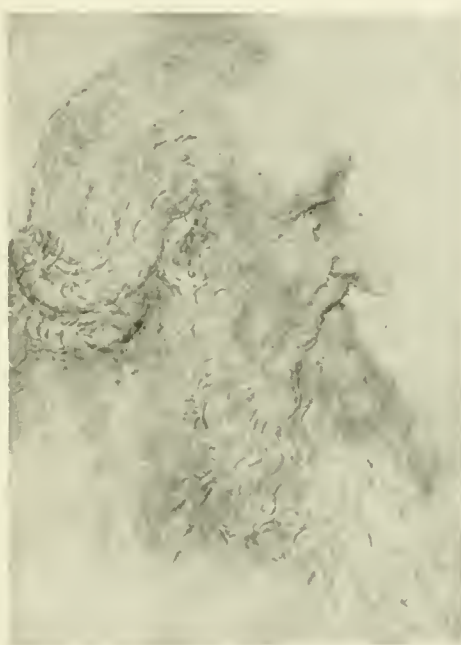



Fig. 562. - Leonardo (?). Un filosofo (?) (per altri Giuda).
Biblioteca R. di Windsor.

dì liberalissimamente duca gli faceva », ciò che provocò le meraviglie del cardinale. Ritornatosene costui alle sue stanze, Leonardo « per dimostrare che gli eccellenti pittori sempre furono onorati » narrò ai presenti, fra i quali era il Bandello, la « bella istorietta » di fra Filippo Lippi, pittor fiorentino, che preso dai mori e fatto schiavo, fu liberato e tenuto in grande onore quando fu veduto dipinger così bene. Verosimilmente il racconto del Bandello, almeno nelle sue linee generali, è attendibile. Ma ben presto le leggende e le viete amplificazioni s'andaron formando intorno a quell'opera, specialmente da parte di chi meno era in grado di apprezzarne l'originalità. Poco attendibile — fra l'altre — si presenta la nota leggenda che Leonardo, dopo avere, nel Cenacolo, dipinti tutti gli apostoli, fra cui Giacomo maggiore e il minore « di tanta bellezza e maestà », non riuscisse a dar compimento al viso di Cristo nel timore di farlo men maestoso di quelli, sì che « disperato » se ne andò a prender consiglio con Bernardo

Zenale, che l'avrebbe indotto a lasciar incompiuto quel santo volto, non essendo in potere d'uomo imprimervi maggior bellezza di quella di Giacomo (1).

Troppo modesta, in confronto a quella del maestro fiorentino e sopratutto troppo diversa nelle tendenze, è l'arte dello Zenale perchè si possa creder sul serio

Disegni lombardi ispirati dalla " Cena „

Fig. 563. - Scuola leonardesca. - Biblioteca R. di Windsor.

che l'originalissimo Leonardo tenesse in tal conto il giudizio del vecchio pittore trevigliese tutto attaccato al Foppa e ai vecchi precetti della scuola di Padova.

Tanto più infondata è l'altra ripetutissima leggenda che vuol vedere nella testa di Giuda il ritratto del priore del convento, da Leonardo in tal modo punito delle sue lamentele per la lentezza dell'artista. È noto che Leandro Alberti — quasi un contemporaneo del pittore fiorentino — descrisse il priore delle Grazie di quel tempo,

(1) LOMAZZO. *Trattato*, pag. 50 e seg. — E. SOLMI (in *Arch. St. Lomb.* 1907, pag. 313) propendeva a creder vero l'episodio « dati i rapporti strettissimi che passavan fra i due pittori ». Ma sull'intimità di tali rapporti vi son tutt'altro che prove sicure, nè bastano a provarla un accenno o due a Bernardo nei manoscritti vinciani.

Fig. 564. - Scuola leonardesca. (Dal precedente disegno).
RR. Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Fig. 565. - Scuola leonardesca.
Biblioteca del Re. Torino.

Fig. 566. - Scuola leonardesca.
Firenze. Gabinetto degli Uffizi (n. 424).

padre Vincenzo Baldello, con tutt'altri caratteri e lo disse calvo. Inoltre il D'Adda notò come varie miniature riproducano l'effigie di quel priore affatto corrispondenti al Giuda vinciano (1).

Di particolare interesse è invece quanto ci narra un vecchio novellista del Cinquecento, il Giraldi (2). Sulla fede di suo padre egli osservava come, per dipingere il suo capolavoro, Leonardo fosse solito studiar da prima le caratteristiche delle persone che gli parevano adatte a servirgli da modello, cercando di sorprenderle agitate e tranquille, preoccupate e serene, scrutando a lungo le loro qualità morali, seguendole nei luoghi che frequentavano, schizzandone nel libriccino che teneva legato alla cintura i tratti fisionomici, finchè riusciva a dar loro la forma idealizzata rispondente al suo pensiero: ciò che del resto corrisponde al carattere dell'artista psicologo e ai consigli del suo trattato della pittura. Il Lomazzo, con più diluite frasi, nelle quali probabilmente, fra le molte ampollosità solite ai trattatisti del tempo, v'è non poco di vero, insisteva egli pure su quella consuetudine di Leonardo di raccoglier dal vero le impressioni e le espressioni degli animi: di che lo scrittore ebbe certo notizia dal Melzi, ancor vivo a' suoi tempi e da altri discepoli di Leonardo. Il Lomazzo ci assicura dunque che il maestro fiorentino usò far molti studi « a pastello, il quale si fa con punte composte particolarmente in polvere di colori » delle teste di Cristo e degli apostoli sulla carta (dal che solo sarebbe azzardato concluderne, col Solmi, che il Lomazzo alluda precisamente ai noti cartoni ora a Weimar) (3); che Leonardo « non faceva moto in figura, che prima non lo volesse col suo studio accompagnato vedere d'un tratto nel vivo, non per altro che per cavarne una certa vivacità naturale, co la qual doppo, aggiongendovi l'arte, faceva veder gl'huomini dipinti, meglio che i vivi »: fino al punto d'invitar a convito certi villani e, messosi fra loro raccontando « le più pazze e ridicole cose del mondo », li fece smascellar dalle risa per poterne poi ritrarre le ingenue espressioni d'ilarità sulla carta e così bene riproducendoli che i disegni provocarono ilarità non minore ne' riguardanti (4); come, al contrario, a fermar sui fogli le più tragiche contrazioni del viso, egli non disdegnava di recarsi a osservare i condannati al supplizio. E può in tal modo aver fondamento di verità la leggenda che, per cercare un modello pel suo Giuda, l'artista bazzicasse qualche volta in Borghetto e nei quartieri della città frequentati da malfattori dai più brutti ceffi.

***

La critica e la "Cena"

È stato detto che il *Cenacolo* di Leonardo è forse il più famoso dipinto del mondo. « La critica d'arte, che ha pure i suoi capricci ed è spesso soggetta alla moda, non ha mai negate la meraviglia e l'importanza d'esso. Ha, durante la Rinascenza, disconosciuto Giotto, e, durante il pseudo-classicismo, disconosciuto il Bernini e il Tiepolo; ha, in certi momenti di malumore, detto male di Donatello e di Mi-

(1) L. ALBERTI. *De viribus illustribus ordinis praedicatorum.* Bononia, 1517. — D'ADDA, (in *Arch. St. Lomb.* 1874, pag. 25 e seg.).

(2) G. B. GIRALDI (1504-1573). *Discorso intorno al comporre dei romanzi.* Venezia, 1554.

(3) SOLMI, loc. cit., pag. 313.

(4) L'Amoretti ricordava come presente a Milano a' suoi tempi presso la famiglia Vedani un disegno dato a Leonardo e raffigurante un contadino in atto di ridere.

Fig. 567. - Scuola leonardesca.
Collezione di Weimar.

Fig. 568. - Scuola lombarda.
Biblioteca Ambrosiana.

Fig. 569. - Copia da Leonardo.
Biblioteca Ambrosiana.

chelangelo, del Correggio e di Raffaello, ma non ha mai osato di sollevare eccezioni sulla bellezza pittorica e psicologica di quel capolavoro » (1). Ma ciò che non fu detto dalla critica del passato osò dire certa critica odierna.

Il Cenacolo vinciano, più di tutti i capolavori, ha dato luogo a discussioni vivaci, specialmente da parte della critica straniera, ad interpretazioni opposte sul momento storico della scena fermato dal pittore, a voli lirici da una parte, a tentate demolizioni dall'altra. Lo studio paziente, prolungato dell'attività leonardesca e della sua letteratura persuade lo studioso spregiudicato che l'argomento ha la non invidiabile prerogativa — l'abbiamo accennato — di far perdere a molti la giusta misura. Anche qualcuno fra i più acuti critici moderni non ha saputo resistere alla tentazione di presentare interpretazioni personali sull'importanza della composizione e ingegnosi, più che persuasivi commenti sull'aspetto psicologico della figura principale.

Alcune considerazioni tuttavia, per essere di carattere oggettivo o generico, meritan d'esser ricordate: il capolavoro che le ha ispirate è di tal natura che può esser di qualche interesse il metterle qui a confronto fra loro, forse per la prima volta.

Il Lange, per esempio, credette che nel fatto di avere il Cenacolo delle Grazie rotta la antica tradizione nell'aggruppamento delle figure consistesse la ragione del suo straordinario successo (2). Lo Steinweg, dal canto suo, osservò come nulla sia senza significato in questo capolavoro nel quale l'artista volle che l'attenzione dello spettatore fosse richiamata su Gesù, che ha la testa spiccante sullo sfondo luminoso della finestra e la figura disposta a triangolo (Leonardo l'avrebbe così voluta perchè, da buon matematico, pensò che il triangolo è simbolo della fortezza e dell'immobilità!); le mani dei personaggi rivelano, di ciascuno, l'animo interno. Il movimento agitato dei diversi gruppi, che segue al primo doloroso stupore, fa ricordare allo Steinweg l'effetto prodotto sulle onde di un lago dalla caduta di una pietra: solo Gesù Cristo è immobile, nel centro. Ma, indotto dal desiderio di raggiungere una verità più alta della cruda realtà, sempre sacrificata, per questo, dagli uomini di genio, Leonardo avrebbe trascurato i rapporti reali delle proporzioni e del disegno. Diversamente da quanto era solito fare Michelangelo, Leonardo, nella sua *Cena*, ha così tumultuosamente raggruppate le sue figure che alcune non troverebbero il loro posto, se si levasse la tavola, che sedendo in grembo alle vicine (3). L'osservazione non manca di verità, se si immagina di dar posto conveniente — sulla panca in cui son seduti — a Tomaso, a Giuda, a Jacopo, anche tenuto conto dell'atteggiamento di qualcuno che s'alza, spinto da terrore interno improvviso (4). Di fronte all'esame, famoso in Germania ma piuttosto superficiale, fatto, nel 1817, da Goethe che credette che gli atteggiamenti vivaci delle figure degli apostoli fosser dovuti alla tendenza speciale degli italiani a gesticolare, lo Strzygowski potè facilmente constatare come la posizione delle mani nel dipinto abbia invece, nell'intenzione dell'artista, un significato passionale (5). Il Bornhausen raccolse lo studio sull'eloquenza dei gesti espressi nella com-

(1) C. Ricci (nel *Corriere della Sera*, 1899, n. 211).

(2) J. Lange. *Studien über Leonardo da Vinci*. Strassburg. Heitz, 1911.

(3) C. Steinweg. *Das Abendmahl Leonardo da Vincis*. (Lehrproben und Lehrgänge aus der Praxis der Gymnasien und Realsschulen). Halle. 1901, aprile.

(4) Nelle denominazioni degli apostoli ci atteniamo a quelle scritte presso ognun d'essi nell'esemplare di Ponte Capriasca, eseguito quando i ricordi del maestro eran vivi e i disegni suoi frequenti.

(5) J. Strzygowski. *Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung*. (In *Goethe-Jahrbuch*, 1896).

posizione (1): gli sembrò dubbia l'espressione della mano sinistra di Taddeo e non corretta quella sinistra di Giacomo il Giovane appoggiata sulla spalla di Pietro; e notando come non vi si veda più quella di Tomaso — che invece figura in molte copie, appoggiata all'orlo della tavola, sotto il braccio steso di Giacomo il Vecchio ma che manca pure in un'antica copia, ch'egli ritiene di Piero Luini — concluse che Leonardo non l'eseguisse affatto. L'Hoerth credette invece che in origine vi fosse ma poi, guastatasi e confusasi con quella di Giacomo, venisse, nel secolo XVI, del tutto tolta così che non apparirebbe più nelle copie posteriori al 1550. Realmente quella mano — a partire dalla copia di Ponte Capriasca che esamineremo fra breve — non figura nelle copie successive, sia perchè nell'originale non si vedeva più, sia perchè dovette sembrare poco attraente il groviglio di braccia e di mani in quel punto della composizione. Quella mano si vede chiaramente anche prima della data creduta dal Bornhausen, cioè nella copia antica dell'Araldi, in quella del Magnis, in quella del Solari, in quella di Pietroburgo. Ciò farebbe realmente supporre che in origine vi fosse o si ritenesse dai più antichi copisti che quella mano dovesse trovarsi nell'originale.

Le discussioni son maggiori fra i critici — meglio dovremmo dire fra i letterati dell'arte — per quel ch'è l'aspetto psicologico del capolavoro. S'è incominciato col dubitare se il momento dell'azione sia precisamente, come volle il Goethe, quello in cui Gesù ha a pena esclamato: « uno di voi mi tradirà ». L'opinione più antica — espressa fin dal 1498 da Luca Paciolo — è che Leonardo abbia invece fermata la scena mentre Gesù sta parlando, non quando egli ha già parlato. Anzi, sotto questo aspetto, la discussione non dovrebbe aver ragione d'essere perchè il Paciolo, intimo di Leonardo e che a Milano finiva il suo trattato proprio quando il pittore poneva termine alla sua composizione, scriveva che « non è possibile con maggiore atentione vivi li apostoli immaginare al suono de la voce de l'infalibil verità quando disse: *unus vestrum me traditurus est.* Dove con acti e gesti l uno a l altro e l altro a l uno con viva e afflicta admiratione par che parlino si degnamente con sua ligiadra mano el nostro Lionardo lo dispose » (2). A qualcuno (3) sembrò un non senso che il momento ideato fosse il secondo e che Cristo, fra tanto movimento d'azione degli apostoli, si rimanesse passivo: contrariamente all'opinione dello Strzygowski che nel Cenacolo vinciano vide Gesù intingere un boccone nel piatto per porgerlo al traditore, si vorrebbe che la scena si fondi tutta sull'azione del Redentore e che la scena stessa raffiguri l'inizio della istituzione dell'Eucaristia: azione, luce, colore, prospettiva, tutto si concentrerebbe nella grande figura del Salvator del mondo. Walter Kuno notava che solamente un italiano poteva creare quel grande capolavoro perchè la fusione fra l'elemento passionale e quello materiale che esige da tutte le membra una viva partecipazione è perfetta (4).

Attraverso le più varie impressioni provocate dal dipinto vinciano arriveremo alle bizzarrie emesse da qualche scrittore d'arte. Ci conviene far cenno di alcune, che per appartenere a scrittori dallo spirito acuto nell'indagine si impongono all'esame anche se non ci persuadono.

(1) K. BORNHAUSEN. *Die Hände auf Lionardos Abendmahl* (in *Cristliches Kunstblatt.* Monaco. Aprile 1909).

(2) L. PACIOLO, op. cit.

(3) J. ANTONIEWICZ BOLOZ. *O wieczerzy Lionarda da Vinci.* (*Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau*). Cracovia, 1904.

(4) W. KUNO. *Das Abendmahl von Leonardo da Vinci.* (*Westermann's illustrierte Deutsche Monatshefte für das Gesammte geistige Leben der Gegenwart*). Braunschweig. Giugno 1898.

Lo Strzygowski, vedendo in Leonardo il creatore dello stile ch'egli chiama pittorico (« malerische stil ») e che si basa sulla originale e fino allora sconosciuta perfetta distribuzione delle luci e delle ombre e di conseguenza sulla grande tecnica del chiaro-scuro, credette che la passione di Leonardo per la musica molto avesse influito a quell'accordo fra l'espressione, le luci e i toni de' suoi dipinti (1). Ma sulle qualità musicali di Leonardo, di cui l'autore par tanto sicuro, non abbiamo dati storici, a dir vero, numerosi e del tutto attendibili.

Otto Hoerth si studiò di confutare la teoria dello Strzygowski e, in omaggio a più sana critica, che esige uno studio metodico e oggettivo dell'opera d'arte e di

Fig. 570. - V. Foppa. Il Redentore. - Collezione Cheramy. Parigi.

tutti gli elementi che lo facilitano, sembrò propenso a basare un tale studio su una copia tipica, fatta in base a un materiale raccolto espressamente e atto a darci una Cena quale dovette uscire genuina dalle mani di Leonardo, considerato che l'originale è in così deplorevoli condizioni e che le vecchie copie son tutte — a parer dello scrittore — mediocri. E fra gli elementi di maggiore importanza per quella copia o ricostruzione tipica da sostituire, nello studio del critico, all'originale l'autore indica la serie dei disegni delle teste degli apostoli nel Museo di Strasburgo (2). Ma non è chi non veda il difetto sostanziale di così pericoloso sistema, destinato a basarsi su concetti indubbiamente soggettivi per un esame finale che dovrebbe essere oggettivo. Ne è prova precisamente la scelta ch'egli fa di quei disegni di Strasburgo che

(1) J. Strzygowski. *Der Malerische Stil* (nella *Zeitschrift für bil. Kunst.* Neue Folge, VI, 12).
(2) O. Hoert. *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci.* Lipsia, 1908.

la critica è ben lontana dall'accettare come del maestro: son disegni — lo vedremo — tanto deboli da ritenersi copie di un seguace della scuola leonardesca.

Il Wolynski, autore di una grande pubblicazione su Leonardo, originale, condotta con personali concetti, ma bizzarra nelle conclusioni, vide prevalentemente nel grande artista fiorentino lo scettico indagatore dei problemi della natura non l'artista passionale (1). La pittura che il critico nordico fa del maestro fiorentino e dell'opera sua non poteva esser quindi delle più simpatiche, nonostante quel che possa esservi di vero nelle sue conclusioni in contrasto alle laudi a freddo spesso esagerate di vecchi e nuovi biografi. È naturale quindi che il dipinto di un artista di grande talento ma senza cuore, insensibile alle questioni del bene e del male quale l'autore l'ha concepito, non possa essere che un meraviglioso prodotto dello scetticismo di fronte al Cristia-

Fig. 571. - Maniera di Ambrogio da Fossano. Variante del Cristo della « Cena » vinciana. - Propr. Podio. Bologna. (Già nella coll. Cernuschi).

nesimo. L'artista è, secondo il Wolynski, « un grandissimo incantatore, un esperimentatore impotente a condurre a termine alcuna opera: non perchè lavori come un dilettante, ma perchè sempre si trova oppresso da visioni non atte alla produzione della bellezza artistica, sia nel tempo antico che nel moderno. Gli scritti tutti di Leonardo dimostrano che egli non poteva creare nessuna cosa individuale, niente di perfetto e di bello nel senso morale: di qualunque cosa si occupasse, tutto si trasformava per lui in una certa legge derivata e scientifica, in una formula della meccanica. Egli meraviglia, costerna, ma non accontenta l'animo nè rallegra il cuore » (2).

Più ancora del Wolynski un autore francese, in uno scritto pubblicato di recente, s'è lasciato condurre all'esagerazione insistendo su un concetto che, nel punto di partenza, poteva tuttavia aver qualcosa di vero.

(1) A. L. Wolynski. *Leonardo da Vinci*. Pietroburgo, 1900.
(2) Cfr. *Raccolta vinciana*. Milano, 3° fascicolo, 1907, pagine 76 e 77.

Il Suarés infatti ha evidentemente passato la misura quando, pervaso da quel preconcetto che chiameremo la demolizione vinciana, che oggi va trovando qua e là seguaci — preconcetto sorto probabilmente come reazione alla non meno esagerata retorica d'un tempo che tutto lodava del maestro, anche gli sgorbi che non gli appartengono — ha creduto di scoprire che le ricerche di Leonardo per rintracciare i tipi addatti al Cenacolo son fallite perchè egli doveva cercarli in sè stesso, non nella vita reale: ciò che l'ha indotto a forzare i tratti fisionomici, a esagerare i movimenti delle mani mentre i visi son muti. Gli apostoli sono — pel Suarés — soltanto delle com-

Fig. 572. - Particolare di una copia della « Cena ».
Galleria dell'Eremitaggio. Pietroburgo.

parse rumorose quando la scena esigeva una sublime calma che nel dipinto delle Grazie si cercherebbe invano. Il dipinto prova che Leonardo non credeva (1). « Leonardo è un grande curioso che gode realmente di ciò che la vita gli offre, ma non le aggiunge nulla, non la solleva: contempla l'universo e vi si muove come un principe raffinato in mezzo alla sua corte, ma la vita languisce sotto il suo regno: a questo potente manca la potenza delle potenze. Quel Cristo è povero; la sua bellezza sdolcinata è nulla: non è nè uomo nè Dio; è insignificante. Leonardo ha spiegato una grande arte in questa figura ma non ha riportato vittoria: vi è un amore della per-

(1) Suarés. *Voyage du Condottiere vers Venise*. Paris, Cornelys, 1910.

Fig. 573. - G. Beltraffio. Copia libera del Cristo della « Cena ».
Galleria di Strasburgo.

Fig. 574. - Scuola lombarda. Pastello dalla « Cena » di Leonardo.
R. Pinacoteca di Brera.

fezione sorprendente, ma non basta essere perfetti, bisogna raggiungere la vita » (1). Ma nella ulteriore credenza stessa del Suarés, che la pittura sia incapace a rappresentare le grandi profondità dell'animo, è la condanna della sua critica, la quale esige ciò che, per partito preso, ritiene impossibile.

L'esagerazione di certa letteratura straniera per il capolavoro così bistrattato e così poco compreso può esser quasi per intero riassunta nello strano giudizio dell'Axenfeld: il Cenacolo essere l'opera meno forte di Leonardo perchè il gruppo degli apostoli — ideati isolatamente, un per uno — è uniforme, sgradevole, con quella loro collocazione simmetrica e quei gesti artificiosamente teatrali, e quei piedi troppo allineati sotto la tavola: il Cenacolo è un'opera noiosa! (2).

Fig. 575. - Scuola lombarda del sec. XVI. Disegno.
Galleria Albertina. Vienna.

La conclusione di questo rapido esame della letteratura moderna vinciana sembra essere che quando si tratta di quel capolavoro i commenti di carattere psicologico son pericolosi. Siano essi diretti ad esaltarlo, oppure limitati a ricondurlo entro limiti umani e magari modesti, essi sembran quasi tutti ispirati da preconcetti che escon da quella media linea di serena condotta che, per altri grandi del passato, la critica sembra più o meno aver saputo conservare. Non s'è capito che il capolavoro è tale che a ciascuno provoca impressioni personali che invano ci sforzeremo di imporre altrui. Persino uno scrittore recente della psicologia vinciana, il dott. Gino Modigliani (3), in uno scritto sanamente inspirato a costringere nei più ragionevoli

(1) Il Verga riassunse chiaramente in rapida sintesi le idee dello scrittore francese in *Raccolta vinciana*, 4° fascicolo, 1911, pag. 107.

(2) H. AXENFELD. *Leonard de Vinci, Michel-Ange, Raphäel.* Les grands peintres. Paris, Oudin, 1888.

(3) Dott. GINO MODIGLIANI. *Psicologia vinciana.* Prefaz. di ENRICO FERRI. — Milano, Treves, 1913.

limiti l'uomo e l'artista e coraggiosamente diretto a demolire le retoriche fantasticherie di cui s'era voluto ancor rivestire, come un nume, la figura di Leonardo, quando non saprà resistere all'impulso del commento psicologico sarà tratto in errore. « Già Goethe aveva notato acutamente » egli osserva « che, in generale, le mani delle figure di Leonardo sono come la rivelazione di un'arte nuova. Nella *Cena*, più che di un'arte, sono la rivelazione di una scienza profonda. Ogni Apostolo comenta o rivela col gesto della mano lo stato d'animo che lo turba in quel momento. Questi impetuoso, quasi offeso dalla improvvisa rivelazione, si alza stringendo forte gli orli della tavola e spinge innanzi tutta la sua persona in un impeto di lotta; quest'altro, pieno di stupore e più incredulo che irato, scuote ambedue le palme aperte come per dimostrare l'incredibilità della cosa. Uno, atterrito, apre le braccia; un altro si spinge verso Gesù col dito proteso quasi per imporgli di spiegarsi più chiaramente; un altro ancora si rivolge al compagno indicando il Maestro con le mani protese, molli, senza forza, come se dicesse: ma è dunque possibile una così atroce rivelazione? Impassibile, in mezzo al tumulto che egli ha sollevato, Gesù rimane assorto nella visione del prossimo martirio. Non osa sollevare gli occhi su colui che lo dovrà tradire: è il Dio che si sacrifica per gli uomini e sa che l'ora del sacrificio è giunta. Pure, mentre lo spirito è tutto preso da questo sublime abbandono, il corpo ha un attimo di ribellione. La specie umana non è interamente domata dall'essenza divina: la carne dovrà essere ancora una volta — e non sarà l'ultima — vinta dalla sua origine. Ed ecco che nel momento stesso in cui Gesù, con la mano destra aperta lealmente e quasi offerta in un bel gesto di abbandono, pronuncia le parole della sua terribile accusa, la sinistra » (qui per *lapsus* lo scrittore scrisse la sinistra, invece della destra, qual'è realmente) « ha un movimento istintivo di ribellione e si contrae nervosamente, come per domare un interno moto dell'anima. Niente è più vivo di quella mano nervosa, espressiva, personale, in così aperto contrasto con l'altra tutta mollezza

Fig. 576. - Disegno delle mani di San Giovanni nella « Cena ». - Copia antica. - Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 577. - Studio per la mano di un apostolo della « Cena » o pel San Giovanni del Louvre. (Ritoccato). (Cod. Atlant. fol. 146. r.).

ed abbandono ». Egli è persuaso che con le mani così diversamente atteggiate Leonardo abbia voluto renderci la doppia essenza — umana e divina — del Salvatore fino al punto di ritenere inutile di finire la testa che molto poteva aggiungere all'immagine del Dio-uomo. Ebbene — anche senza insistere sulla leggenda della testa non condotta a termine — quel gesto della mano sinistra contratta non significa certo tutto quanto il brillante scrittore ha fatto dire a Leonardo. Esso è, nè più nè meno, che una *cifra* — ci si passi la parola — dell'arte leonardesca, cara al pittore, desideroso di romperla con la formula dell'arte rigida precedente. Quella mano così contratta è la replica, tal quale, di quella ch'egli aveva dato alla Vergine nell'esemplare della Madonna delle Rocce di Parigi !

La psicologia vinciana non ama essere espressa con alte parole: essa è intima, e il capolavoro impone riserbo e raccoglimento come tutte le grandi cose.

Fig. 578. - Leonardo. Vasi per la mensa. (Codice Atlantico. Fol. 266. v.).

Ma la fatalità sembra aver voluto togliere quasi subito all'ammirazione degli uomini il capolavoro più che umano. Ad accrescere il cruccio per la scarsità eccezionale delle opere d'arte del grande, la maggiore d'essa è arrivata a noi in condizioni pietose.

Il principio della rovina era stato notato a pena vent'anni dopo, così che la sola attestazione di uno straniero che la vide prima dell'inizio della rovina è quella di Pasquier le Moine, gentiluomo del seguito di Francesco I: la Cena, egli scriveva, *est une chose par excellence singulière*. Ma era a pena l'anno di grazia 1515. Due anni dopo — ahimè — incomincia la serie delle attestazioni del danno incomparabile.

Il cardinale d'Aragona nel 1517, ospite di Milano, visitava il Convento delle Grazie; e il suo segretario Antonio de Beatis, nel redigere le memorie di viaggio, poteva notare *nel refectorio de frati che son del ordine di San Dominico de observantia, una Cena picta al muro da messer Leonardo Vinci, che è excellentissima benchè incomincia a guastarse, non so se per la humidità del muro, o per altra inadvertentia*. E aggiungeva una notizia curiosa, ma che va accolta tuttavia con molta riserva: *li personaggi*

son de naturale retracti de più persone de la corte et di milanesi di quel tempo (1). Nel 1566 il Vasari aveva veduto « l'originale di Leonardo tanto mal condotto, che non si scorgeva più se non una macchia abbagliata », così da creare l'infondata leggenda che Leonardo avessse lasciata incompiuta la testa di Gesù non pensando « poterle dare quella divinità celeste che all'immagine di Cristo si richiede ». E facciamo grazia al lettore delle documentazioni successive dei visitatori sulle pietose condizioni del capolavoro, che consigliarono gli audaci e ripetuti tentativi di restauro del prezioso dipinto da parte del Bellotti nel 1726, del Mazza nel 1770, dell'Appiani e del Barezzi (2).

L'opera di Luigi Cavenaghi (1908) è stata competente, paziente, amorosa. Egli volle che il giorno prima d'iniziare il restauro salissimo noi pure sull'impalcatura per constatar da vicino la rovina del prezioso dipinto per giudicar dopo, con cognizione

Fig. 579. - Particolare della mensa nella « Cena » di Leonardo.

materiale di causa, l'opera sua. E possiamo dire che quanto era seriamente possibile fare per allontanare la rovina ulteriore e per ripulire, da gli strati di vecchie vernici e di polvere, tanta opera egli ha ben fatto (3). Ma la rovina, tuttavia, è ancor così grande che la vista di quella larva a cui è oggi ridotto il Cenacolo di Leonardo da Vinci stringe veramente il cuore. Così che noi non ci sentiam proprio di condividere la molto ottimista impressione di chi, dopo il ripulimento fattone con tanto zelo dal Cavenaghi, potè cre-

(1) Pastor Ludwig. *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien* 1517-1518, beschrieben von Antonio De Beatis. Freiburg im Breisgau, Herder 1905.

(2) L. Beltrami. *La chiesa di S. Maria delle Grazie*, Milano, Bonomi, e *Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX* a cura dell'Ufficio Reg. per la Conserv. dei Mon. in Lombardia. Milano 1906, con la storia delle vicende e delle copie del Cenacolo in quel secolo. Id. *Il Cenacolo di Leonardo*. Milano, Allegretti 1908.

(3) In che modo dipinse Leonardo il suo Cenacolo? Se prestassimo fede al Lomazzo dovremmo concludere ch'egli si servì della pittura ad olio: « Lionardo fu quello che lasciato l'uso della tempera passò all'oglio, il quale usava di assotigliar con i lambicchi, onde è causato che quasi tutte le opere sue, si sono spiccate da i muri, si come fra l'altre si vede nel consiglio di Fiorenza la mirabile

dere di sentirsi ancora « alla presenza del Maestro, riconoscerlo non solo nel poderoso assieme della composizione, ma nella intensa espressione di quei volti » (1). Le forme sono evanescenti, le tinte son ridotte a macchie scialbe men che nei toni un po' più vivaci delle vesti azzurre e rosse di alcuni apostoli; e i rapporti appaion tanto più deboli col contrasto dell'ombra tagliente prodotta dallo spessore della porta vandalicamente aperta in passato nel bel mezzo, sotto la figura principale: inconveniente che non si credette opportuno di levare nel recente restauro

Fig. 580. - Bordura di una stoffa perugina del sec. XV analoga a quella della tovaglia nella « Cena » vinciana. Collezione M. Rocchi. Roma.

battaglia et in Milano la Cena di Christo in Santa Maria delle Gratie che sono guaste per l'imprematura ch'egli gli diede sotto » (*).

La tecnica materiale della *Cena* è stata esaurientemente esaminata, con rara competenza, dal prof. Luigi Cavenaghi, che nel 1908 eseguì l'opera di consolidamento e di ripulimento al dipinto (**). Egli v'aveva trovata una allarmante mancanza di coesione tra il colore e la parete. « Anche là dove la crosta di colore non era staccata a squame, accartocciata, o comunque sollevata, le brevi superfici piane avevano perduto la continuità dell'aderenza all'intonaco, tendendo a staccarsi sotto la più lieve pressione ». Le colle sovrapposte con troppa abbondanza nei precedenti restauri producevano, specialmente nell'inverno, le muffe che, unite alla polvere copiosamente trattenuta dalle particelle sollevate del colore « toglievano quasi totalmente la visione dell'opera meravigliosa ». Rettificando il giudizio del Lomazzo e, successivamente, di altre persone dell'arte, fra cui lo stesso Cavenaghi, questi ebbe a persuadersi che la *Cena* non era stata dipinta con colori a base di olio — come potevano lasciar credere e il caratteristico accartocciarsi della pasta del colore e la lucentezza data dalle colle abbondanti — ma a tempera forte (***) « sia pure tentando metodi ed imprimiture che fallirono in parte al loro scopo, a giudicare dalle deplorevoli condizioni di conservazione della pittura dopo pochi anni dalla sua esecuzione. » Il Cavenaghi consolidò tutta la superficie dipinta e, resa piana e aderente la crosta del colore, procedette a toglier la polvere e a levare le muffe e, fin dove era possibile e conveniente, anche le colle sovrapposte al dipinto, mascherando le lacune con tinte leggere a tempera. Le lunette e la volta a spicchi sovrapposte al *Cenacolo* dove il colore in varii punti era del tutto caduto furon restaurate. « Il restauro mise in evidenza come il fondo azzurro degli spicchi fossse cosparso di stelle d'oro, mentre le mirabili lunette decorate con ghirlande e targhe d'imprese sforzesche, per la inesprimibile finezza del dettaglio, la larghezza decorativa e la profondissima penetrazione della forma, risultarono ad evidenza opera di Leonardo » (fig. 581 a 584). Il Cavenaghi notò inoltre che « i restauratori hanno esercitato largamente la loro opera sugli abbigliamenti, ad eccezione delle figure di alcuni apostoli e sul fondo d'architettura, ma non alla tovaglia, ai dettagli sovrapposti e al soffitto a travature, costretti al rispetto dove l'arte del Maestro ha una più profonda e spirituale potenza evocatrice. Così le teste e le mani delle figure, benchè guaste e stinte, sono pressochè immuni di restauro, salvo la testa dell'apostolo Filippo: come pure quel luminoso spiraglio di paesaggio che contrasta tuttora col suo azzurro sereno alla composta drammaticità della scena. »

(1) L. Beltrami. *Il Cenacolo di Leonardo*. Milano 1908.

(*) G. P. Lomazzo. *Idea del tempio della pittura*, ed. 1590, pag. 49, *Colorare di Lionardo*.

(**) La sua relazione sull'opera compiuta è riportata in *Raccolta vinciana*, 5.° fascicolo, 1909, pag. 95 e seg.

(***) La pittura a tempera forte — com'è noto — si basa sui colori sciolti all'uovo che, di conseguenza, resistono al tempo e non si sciolgono, al contrario della tecnica a guazzo, a gomma.

Fig. 581 e 582. - Leonardo. Lunette sovrastanti la « Cena ».

perchè, si disse, ad esso ormai tutti ci eravamo abituati. I visi degli apostoli, perduto il magistrale modellato antico, sono in gran parte appiattiti: del viso d'adolescente di Giovanni, che doveva essere un poema di rassegnata dolcezza a giudicar dal disegno squisito, non rimane più che l'occhio sinistro e anche le altre figure presentano poco più che i grandi piani del viso. Meglio conservato è il gruppo a sinistra del riguardante meno offeso dal sole e dalla luce; le tre vigorose figure in penombra, su fondo cupo, di Bartolomeo, di Jacopo e di Andrea — di tutte le più intimamente raccolte — hanno conservato meglio delle altre l'antica bellezza. Ma la rovina cresce di mano in mano che

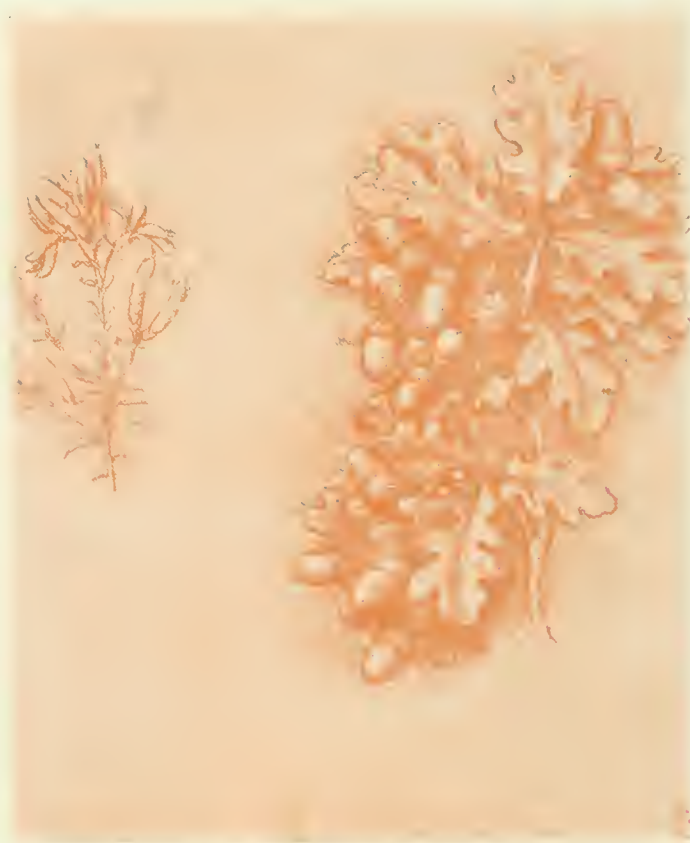



Fig. 583. - Leonardo. Disegno dal vero. - Biblioteca R. di Windsor.

si procede verso l'estremità opposta della composizione e ch'è la più illuminata. Le mani e i particolari della mensa sembran presentare meglio le loro forme: ma su queste di preferenza ha pur insistito l'opera dei vecchi restauratori. Il fondo, un po' rigido con la sua serie di inquadrature ispirate a una dottissima prospettiva, mostra ai lati le belle stoffe a fiorami d'oro pallido sul cupo sfondo rosso, parecchio ripassate dai restauratori. Nel mezzo della grande porta aperta, fiancheggiata da due finestrelle, il paesaggio lombardo a prati e collinette degradanti nel freddo azzurro mattutino appare come una nota di perenne giovinezza, quella della natura in contrasto col dramma interno che si agita nelle anime, le povere anime umane. La delicatissima figura di Gesù — una grande innovazione nell'arte del tempo, di tutte le scuole —

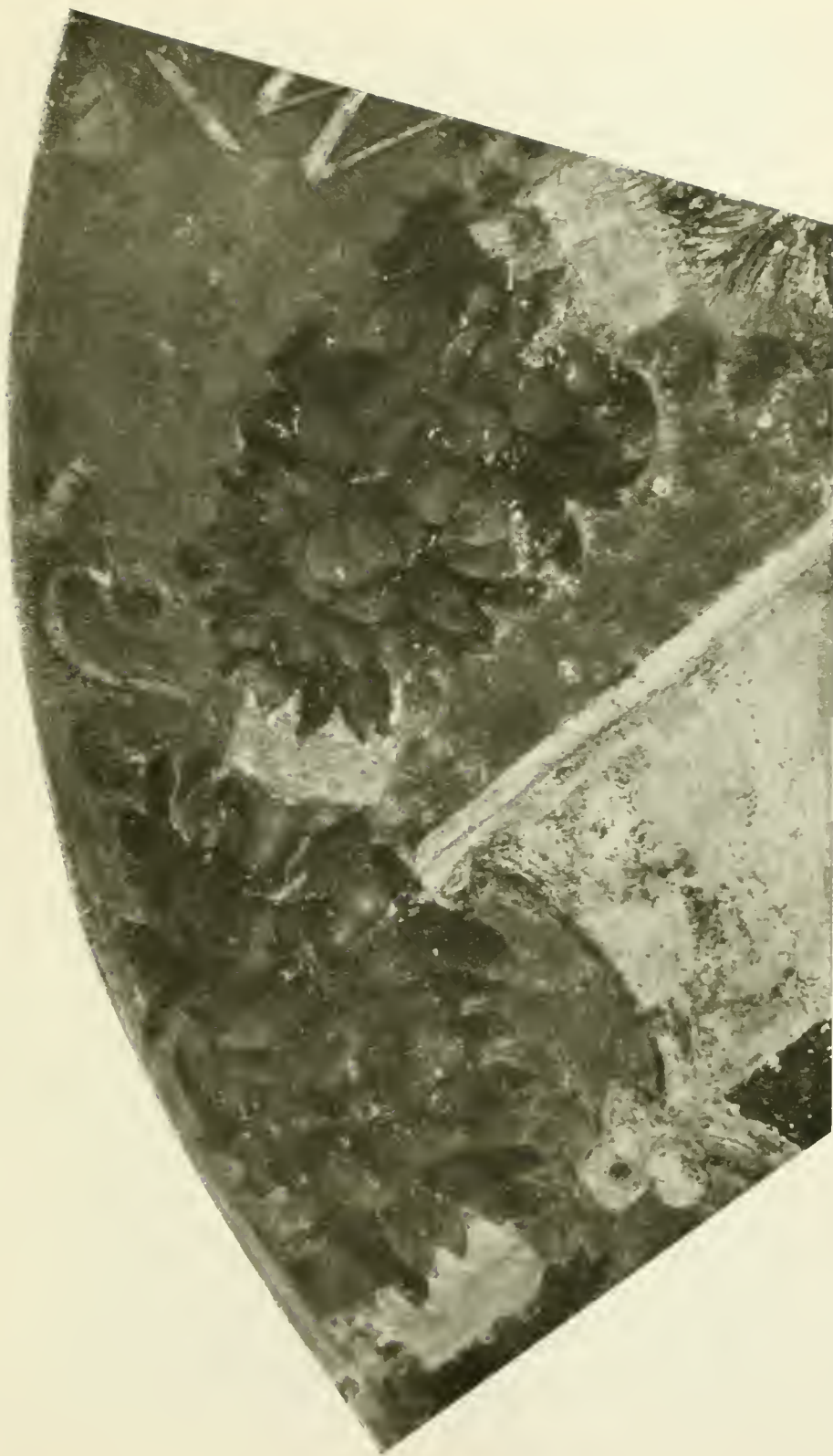



Fig. 584. - Leonardo. Particolare dei festoni nelle lunette del Cenacolo.

accoglie la infinita poesia che emana dalla bontà trionfante di tutto perchè è bontà non umana e il pittore poeta le ha dato per sfondo il cielo. Essa è sola, raccolta nel dolore e nel mistero; e gli uomini, sentendosene indegni, le si scostano timorosi.

La potenza di suggestione del capolavoro ispirò al poeta un'ode magnifica:

il segno visibile dell'Immortale
muore, o Poeti, non è più.
Perisce e non si rinnovella.

E chi trovò esagerato tanto pessimismo non sembrò avvertire che il poeta lamentava la fine del « segno visibile » non del benefico influsso sull'animo umano e che sempre si rinnovella, dell'opera superba. « Come la rovina d'ogni cosa grande, essa equivale ad una purificazione e ad un'apoteosi. Finchè resterà un sol frammento della parete prodigiosa, finchè un sol disegno, una sola stampa o una sola fotografia custodiranno un riflesso anche lontano della sua bellezza, quella creazione del genio sarà per noi più potente che se il tempo e gli uomini l'avessero rispettata in tutte le sue parti mortali » (1).

Se il suo misero stato di conservazione è sufficiente per apprezzare la grande novità apportata all'arte nel raggruppar le figure con sentimento moderno e con potenza drammatica di espressioni non lo è invece — data anche la scarsità di disegni noti, sicuramente adoperati da Leonardo per la composizione stessa — per l'analisi delle forme e dei particolari. Per questo giovano, di conseguenza, le più antiche copie che ripetono un'eco ancor viva del capolavoro: esse contribuiscono a colmare le lacune dell'originale. Il loro numero rilevante prova l'influsso della grande opera sulla scuola pittorica milanese: l'elenco delle copie del *Cenacolo* vinciano offerto dallo Seidlitz (I, pag. 425 e seg.) va completato o, per lo meno, ampliato (2).

(1) Così Angelo Conti nel *Marzocco*, 13 gennaio 1901, in risposta all'ode di Gabriele D'Annunzio nell'*Illustrazione Italiana*, 6 gennaio 1901. — Cfr. anche L. BELTRAMI. *A proposito dell'*« Ode per la morte di un Capolavoro » (in *Rassegna d'arte*, febbraio 1901).

(2) Crediamo utile alla causa degli studi vinciani offrir qui un elenco completo delle copie, per quanto è finora a nostra conoscenza, attenendoci, fin dove è possibile (perchè molte copie son guaste, ridipinte, verniciate o collocate adirittura in luoghi dove è assai malagevole esaminarle), a un ordine progressivo in base alla data della loro esecuzione.

La copia più antica è quella che sarebbe stata eseguita, a quanto assicurano i documenti, nel 1506 da Antonio da Gessate e che, trasportata dall'Ospedale Maggiore (dove fu scoperta in una sala sotto l'intonaco nel 1890) nel Convento delle Grazie è presentemente in un locale vicino al Cenacolo. Dal muro trasportata sulla tela essa è talmente guasta che oggi a pena vi si intravvedono deboli macchie di colore e poche tracce delle teste che appaiono arrotondate su un tipo comune a tutte (*).

Dopo quella — che non si presta all'esame, tanto è malconcia — la più antica è quella proveniente dal Convento dei Gerolamini di Castellazzo presso Milano, eseguita ad affresco nel periodo 1500-1514 secondo Giuseppe Bossi (**) e trasportata poi nel Refettorio presso all'originale (fig. 585). È attribuita comunemente ad Andrea Solari, del quale infatti ha i toni di rosso mattone scialbo e le forme larghe caratteristiche del pittore nel periodo lombardo della sua attività. Nell'insieme, nei particolari, nei colori stessi delle vesti, il copista si è attenuto strettamente al prototipo e perciò la copia è la più preziosa per noi, per quanto assai guasta nella parte inferiore. Siam d'accordo con quanti ritengono che i disegni nei cartoni della collezione di Weimar eseguiti, contrariamente al-

(*) v. *Arch. Storico dell'Arte*, III, pag. 410.
(**) G. BOSSI. *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*. Milano, Stamperia Reale 1810.

Fig. 585. - A. Solari. Dal convento dei Gerolomini di Castellazzo. - Refettorio delle Grazie. Milano.

I ritratti ducali nel Refettorio delle Grazie.

Nella sua lettera del penultimo Giugno 1497 a Marchesino Stanga, Lodovico il Moro scriveva — come s'è visto — d'aver *summamente a core*, fra le altre cose, che *Leonardo fiorentino finisca l'opera del Refettorio delle Gratie principiata per attendere poy ad l'altra fazada desso Refitorio et se faciano con luy li capitoli sottoscripti de mane sua che lo obbligano ad finirlo in quello tempo se convenera con luy.*

L'accenno non potrebbe essere più esplicito. Leonardo doveva dipingere anche nella parete di contro a quella dov'egli, nel giugno di quell'anno, stava dipingendo la *Cena*. Che invece il Moro intendesse di far raschiare l'affresco del Montorfano — eseguito a pena due anni prima! — come il Seidlitz, per quanto dubitativamente, suppose, non crediamo affatto. Nulla autorizza a credere ch'egli desiderasse su quella parete un'opera più ampia di quella limitata che realmente il pittore fiorentino vi appose, in seguito a patti scritti che il segretario ducale fece redigere per ordine del

l'uso di Leonardo, con la destra, sian precisamente del Solari e abbian servito per la sua copia (*). A toglierci il dubbio — se occorresse dopo le molte considerazioni della critica moderna — che quei cartoni possano essere di Leonardo dovrebbero bastare le forme tondeggianti di quei visi dal caratteristico orecchio tondo, poco incisivo e il fatto che si tratta evidentemente non di studi preparatori originali ma di copie dall'originale fatte pezzo per pezzo, così che accanto ad alcune teste degli apostoli appaion le mani e le teste dei vicini per indicare in ogni figura i rapporti in confronto ai gruppi a cui appartengono. Le varianti del disegno qua e là, che valsero al Ruland, direttore del Museo di Weimar e a qualche altro ad attribuire i cartoni a Leonardo, non sono in fondo, se si osserva bene, che pentimenti del copista per avvicinarsi vieppiù all'originale e non presentano varianti caratteristiche (fig. 586-593). Essi rivelano le caratteristiche del Solari (che pur copiando il grande originale è costretto nelle formule sue proprie) nei tipi larghi, dolci, qualche volta quasi femminei ma espressi con tecnica vigorosa, nella caratteristica forma del mento abbondante, nella scioltezza generale del disegno propria del suo periodo lombardo anteriore a quel viaggio in Francia e forse in Fiandra che aggiunse alla sua tecnica certa robustezza nordica di disegno e di modellato. I cartoni di Weimar son probabilmente posteriori di pochissimi anni all'originale.

Un'altra antica copia, eseguita ancor vivo Leonardo, è quella eseguita forse intorno al 1514 da Alessandro Araldi « assimilatore senza forte ingegno » ch'è oggi esposta in quella delle stanze di S. Paolo a Parma che ha la volta decorata dall'Araldi stesso (fig. 594). Su essa richiamò l'attenzione Corrado Ricci (**). Un documento prova che nel 1530 fu donata alla Compagnia dei SS. Cosma e Damiano e che fu appunto eseguita da quel pittore. Il quale si è attenuto, nelle linee generali della composizione e negli atteggiamenti, all'originale, dando tuttavia ai visi tipi rotondi a lui cari e disponendo il fondo come una parete lunga, piatta, senza le due laterali ideate da Leonardo.

Il Frizzoni (***) ha richiamato l'attenzione sull'ottima copia « che nel 1750 vedevasi tuttora nel refettorio della Certosa di Pavia e che, passata di poi in mano a un farmacista di Milano (a quanto racconta il catalogo Villot) andò a finire a Londra, dove viene conservata in un salone dell'Accademia reale di pittura ». È in tela, grande all'incirca come l'originale e, come osserva lo scrittore, ricorda non Marco d'Oggiono, come sembrò ad altri, ma piuttosto il Rizzi detto Giampietrino. Il Bossi, senza dati sicuri, la credette, come quella di Castellazzo, eseguita fra il 1510 e il 1514. Si tratta evidentemente della stessa copia nel 1813 veduta dal Vogel a Milano presso un droghiere di piazza Fontana e che proveniva dalla Certosa di Pavia, ad olio, grande come l'originale e che

(*) G. Frizzoni. (*Arch. St. dell'Arte*, 1894, pag. 41 e seg. e *L'Arte*, 1899, pag. 158).

(**) C. Ricci. *La Copia del « Cenacolo » fatta da Alessandro Araldi* (in *Raccolta Vinciana*, 2° fascicolo, 1906).

(***) G. Frizzoni. *Appunti critici intorno alle opere di pittura delle scuole italiane nella Galleria del Louvre* (ne *L'Arte*, 1906, pag. 413). Non ci è possibile offrire l'illustrazione della copia di Londra per le difficoltà materiali della riproduzione sul posto.

suo signore. La vasta composizione del Montorfano raffigurante la *Crocifissione*, nonostante il suo evidente contrasto col dipinto immortale, rispondeva ancora ai gusti d'allora per la ricchezza de' suoi elementi decorativi, compreso lo sfondo architettonico di pretto gusto bramantesco. Leonardo si limitò dunque ad aggiungervi, ai due lati, nel 1497 o poco dopo (non nel 1495 come scrisse il Seidlitz) le figure di Lodovico, di Beatrice e dei figli. Ben altro quindi che la sola tradizione, come sembrò al Beltrami, induce ad attribuirle al grande fiorentino!

Il Lomazzo del resto l'aveva confermato. Il Vasari dal canto suo aveva ricordato, nella vita del nostro, che Leonardo « nel medesimo refettorio, mentre che lavorava il Cenacolo, nella testa, dove è una Passion di maniera vecchia, ritrasse il detto Lodovico con Massimiliano suo primogenito, e dall'altra parte la Duchessa Beatrice con Francesco altro suo figliuolo, che poi furono amendue duchi di Milano; che sono ritratti divinamente ». Particolare quest'ultimo che ci fa supporre che quando il

meravigliò allora per lo splendore del suo colorito e per la sua bellezza (*). È infatti una copia eccellente, delicata, fedelissima all'originale.

La copia che si conserva nel Museo del Louvre (dov'era data alla scuola fiorentina) è sicuramente — l'ha notato il Frizzoni (**) — di Marco d'Oggiono, del quale mostra i caratteri: la contrazione delle linee delle sopraciglia, gli zigomi troppo pronunciati, certe bocche leonine nei più vecchi dei personaggi, il colorito stridente. Men che nell'architettura e, al solito, nel paesaggio, il copista s'è attenuto ai motivi dell'originale e l'opera sua ancor ben conservata nei particolari e nel lavorio delle pieghe dei panni può darci idea della cura che doveva ingentilire l'originale. La parte inferiore, a differenza d'altre copie, v'è intatta. L'abbiamo riprodotta nel I° volume a pag. 244.

A Marco d'Oggiono può appartenere anche un'altra copia — nel Refettorio delle Grazie — eseguita ad olio su tavola di piccole dimensioni, diligente, ma nella quale il pittore s'è preso non poche libertà nello sfondo, nei colori delle vesti, nella mensa stessa che si presenta tutta spoglia. Essa ha le solite particolarità di quel pittore, oltre le forme artistiche sue proprie: le labbra rosse accese, gli occhi rossi e lagrimosi (fig. 595).

Delicatissima è la piccola copia ad olio — oggi raccolta nello stesso Refettorio delle Grazie — firmata, sull'architrave della porta centrale dello sfondo, CESAR MAGNIS FECIT (fig. a pag. 363). Le forme artistiche del modesto ma diligente seguace di Leonardo — che fiorì dopo il primo trentennio del Cinquecento — rivelerebbero subito la paternità artistica del quadretto anche se questo non fosse segnato. Il pittore, delicato come un miniatore, ha accarezzato con diligenza infinita ogni figura, dando ai capelli riflessi metallici, ingentilendo il paesaggio nello sfondo di alberelli rotondi, di case, di una chiesetta di tipo bramantesco, ma ha impresso al solito alle sue figure teste rotonde, un po' schiacciate.

Bellissima, delicata e religiosamente fedele all'originale è la copia conservata nel Museo dell'Eremitaggio a Pietroburgo (Tav. XI). Ma l'ignoto pittore lombardo non è riuscito a rendere tutta la vigoria d'espressione delle teste degli apostoli e ha dato loro invece certa grazia molle che ricorda il Giampietrino pur ottenendo, più che non fosse solito il Rizzi, maggior delicatezza nei chiaroscuri e ombre più forti, a far risaltare le carni e i panni in luce.

Non poche varianti presenta la copia che il Luini eseguì nel Refettorio della chiesa degli Angioli a Lugano, dividendo la scena in tre parti con due colonne che, nel distacco, andaron perdute. Il dipinto si conserva oggi nell'interno della chiesa e mostra un'ispirazione al capolavoro di Leonardo limitata a qualche figura. L'opera luinesca è dolce, delicata ma, in complesso, fiacca e poco felice nell'introduzione delle due figure sedute dinnanzi alla tavola, lontane dalle altre, rompendo così la bella unità voluta, come una novità, da Leonardo.

Al 1525 ascriveva il Bossi il frammento di copia del Cenacolo — limitata a tre teste degli apostoli del gruppo di destra — proveniente dal convento di San Benedetto Po o di Polirone e che

(*) *Ein Reisebericht des historienmalers Ludwig Vogel* (in *Katholische Schweizerblätter*, 1904). — Riprodotta a colori in MAURICE W. BROCKWELL, *Leonardo da Vinci* (in *Masterpieces in colour*).

(**) FRIZZONI, op. cit., pag. 412.

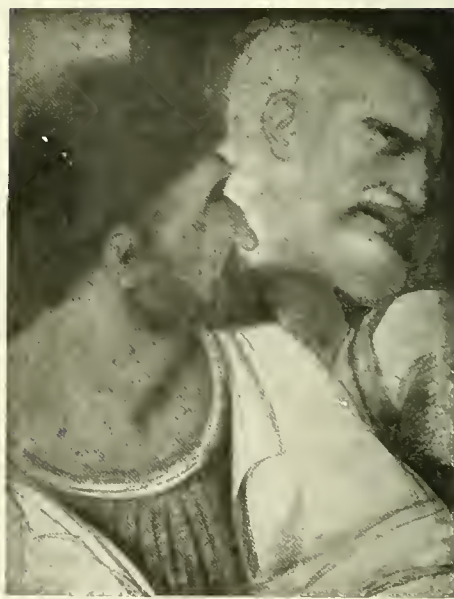
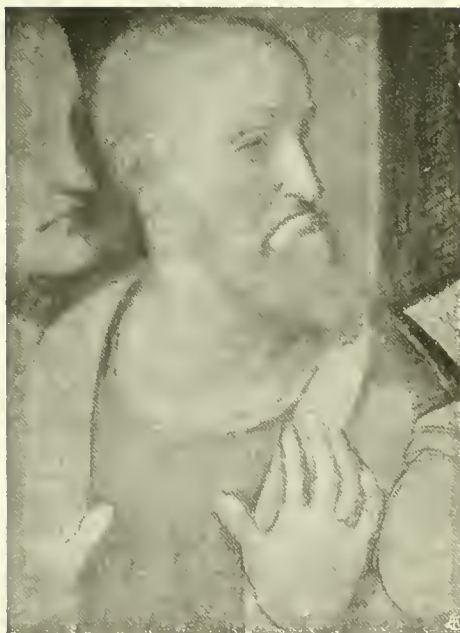



Fig. 586-589. - A. Solari. Disegni a carbone dalla « Cena » di Leonardo.
Museo di Weimar.

Fig. 590-593. - A. Solari. Disegni a carbone dalla « Cena » di Leonardo.
Museo di Weimar.

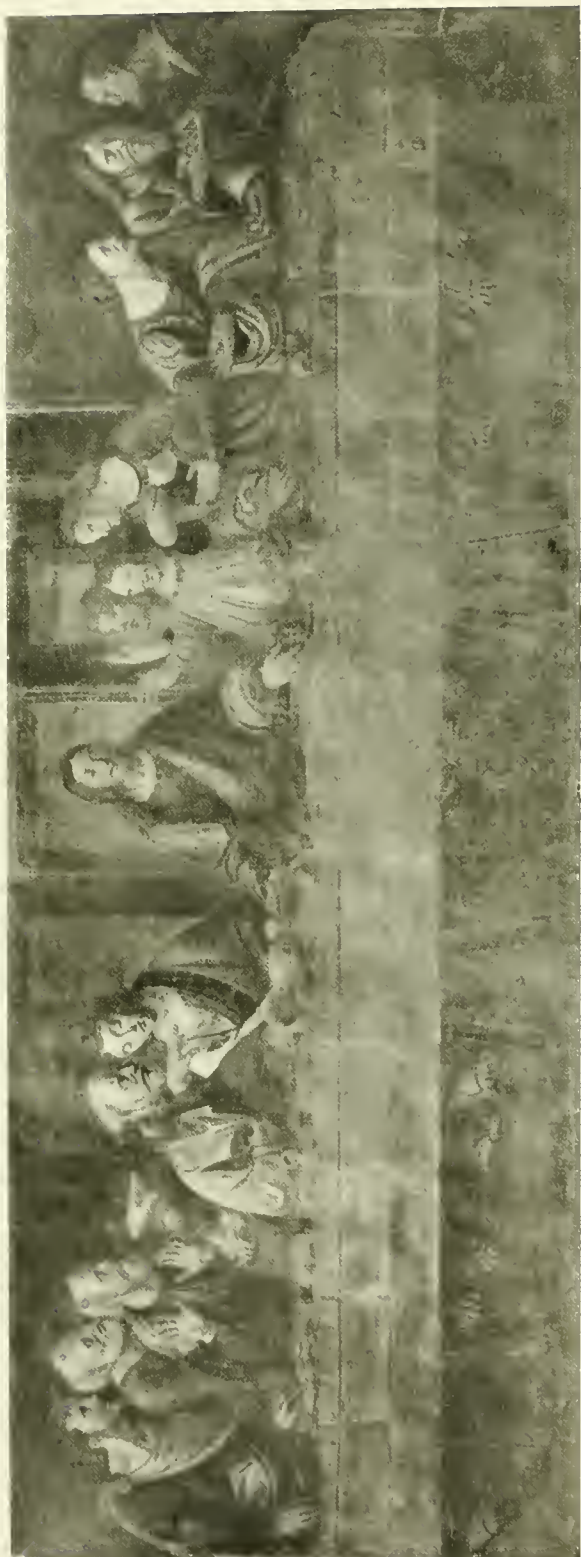



Fig. 594. - A. Araldi (1514 circa). - Convento di San Paolo. Parma.

Tavola XI. — Scuola lombarda della prima metà del secolo XVI. - Museo dell' Eremitaggio. Pietroburgo.

Fig. 595. - Marco d' Oggiono. Refettorio delle Grazie.

Vasari, o per conoscenza personale o per informazioni da Milano scriveva, quelle figure fossero ancora ben conservate, a differenza della *Cena*. Se non fosse l'esplicito ac-

passò in proprietà del conte Carlo d'Espagnac a Parigi (rue de l'Université, 119). Ne sarebbe autore fra Girolamo Monsignori, se a quel frammento si riferisce veramente la notizia offertane dal Vasari e da Bartolomeo dal Pozzo nelle sue Vite dei pittori veronesi; il quale ultimo ricordò come fra Girolamo lasciasse incompiuto il lavoro così ben iniziato che il Vasari ne stupì. Ma le teste degli apostoli appaion poco espressive, spiritate più che vivaci (fig. 596).

Di particolare interesse è la buona copia del Cenacolo che si vede tuttora nella chiesa parrocchiale di Ponte Capriasca, non lungi da Lugano, nota per molte riproduzioni. Di grandi proporzioni, eseguita a buon fresco, questa copia veniva attribuita variamente dalla tradizione locale a Marco d'Oggiono e a Bernardino Luini. Il Bossi — ritenendo di un Pietro Luini il gran quadro con la Madonna di Loreto posto

Fig. 596. - G. Bonsignori. 1525 (?). Frammento del convento di San Benedetto Po. - Proprietà d'Espagnac. Parigi.

nella cappella di fronte al Cenacolo nella chiesa stessa e uno stemma gentilizio, su legno, recante, oltre la Madonna di Loreto, un lupo e le iniziali PE LV ivi conservato e che ornava uno dei due candelabri a lato di quel quadro — credette di poter attribuire a Pietro stesso anche quella copia della *Cena*. Il Lavizzari riuscì a leggervi la data 1547 che oggi vi si cercherebbe invano. Una sola data è scritta in uno degli archi della chiesa — 1565 — ma essa ricorda probabilmente qualche restauro alla chiesa (*). Nella visita diocesana del 1567 a Ponte l'affresco della Cena è già ricordato come *pulcherrimum et ornatum* e l'ancona della Madonna di Loreto è detta ottima e dipinta *di recente*. Non è a credere quindi che l'ancona — e di conseguenza il *Cenacolo* che offre affinità artistiche con quella — sian da attribuirsi, come fu fatto (**), al Giampietrino, il quale non avrebbe operato così tardi. Oggi nemmeno il Frizzoni ritiene più del Giampietrino l'affresco di Ponte. Non insistiamo poi sull'attendibilità dell'attribuzione di questa copia a Marco d'Oggiono proposta dal Brun (***).

Quel Cenacolo presenta il colorito freddo, nelle carni anemiche, il modellato un po' gonfio, le ombre color mattone senza trasparenze, i colori cangianti delle vesti e certe pieghe pesanti, gonfie

(*) *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino.* Fascicolo 9. *Il Cenacolo di Ponte Capriasca* per cura del pittore E. Berta. Milano, Hoepli 1912, con una nota storica di E. Motta.

(**) G. Frizzoni. *L'affresco del Cenacolo di Ponte Capriasca* (nell'*Archivio Storico dell'Arte*, 1890, pag. 187 e segg.).

(***) *Leonardo da Vinci* (in *Kunst und Kunstler*, 1879).

cenno del Vasari (del quale non possiamo non tener conto) parrebbe naturale il sospetto che i due fanciulli riprodotti presso i relativi genitori fossero piuttosto Cesare

specialmente nelle figure centrali (certo ritoccate) caratteristici della scuola lombarda del Cinquecento molto avanzato (*).

La variante più notevole introdotta nella copia di Ponte Capriasca consiste nelle due scene che si vedono nello sfondo, provvisto di due grandi finestre ad arco tondo: *il sacrificio d'Isacco* (fig. 597) e *Gesù nell'orto*. Si volle che nel comporre queste due scene l'ignoto pittore si ispirasse con libertà alle due analoghe dipinte dal Luini, la prima per uno sportello d'organo di S. Eustorgio a Milano, ora nella chiesa parrocchiale di Paderno milanese ed eseguita nel 1524 (fig. 598), la seconda nello

Fig. 597. - Particolare nel fondo della copia di Ponte Capriasca. Il sacrificio d'Isacco.

Fig. 598. - B. Luini. Sportello d'organo già in S. Eustorgio a Milano ora a Paderno. (1524).

sfondo della Crocifissione in Santa Maria degli Angeli a Lugano finita intorno al 1532 (**). I rapporti non sono evidenti per la scena di Gesù nell'orto ch'è ideata in modo ben diverso dal Luini nell'affresco di Lugano. Invece un'affinità con lo sportello della parrocchiale di Paderno non manca, così da permettere l'ipotesi che il più tardo pittore di Ponte Capriasca si sia ispirato alla stessa scena, resa dal Luini nel 1524 con ben maggior movimento.

Il Cenacolo di Ponte Capriasca è stato a sua volta copiato tal quale, comprese le due scene dello sfondo, in una piccola tela, oggi nella chiesa parrocchiale di Castro in Val di Blenio. Il Motta emise il dubbio che si tratti precisamente della *parva icona tele picte cum cenaculo Jesu Christi et Apo-*

(*) Il Berta (op. cit.) osserva anch'egli che le vesti del Redentore, di S. Giacomo Maggiore, di S. Giovanni, di Giuda, di S. Andrea sono « rozzamente ritoccate a tempera, e così dicasi dei lacci de' sandali ». — Il Seidlitz (*Leonardo da Vinci*, I) è veramente troppo ottimista nel lodare la copia di Ponte Capriasca ch'egli non crede del Giampietrino perchè vi trova carni chiare e delicate, colori vivaci nei panni, colorito forte e profondo!

(**) L. Beltrami. *Luini*. Milano, 1911.

figlio naturale del Moro e Massimiliano figlio legittimo, tale è l'affinità loro con quelli della *pala sforzesca* di Brera.

Nonostante la rovina quasi completa del colore, a causa anche qui della tecnica di cui l'artista si valse, le belle, vigorosissime figure palesano bene — a chi sopratutto,

stolorum ricordata negli atti della visita pastorale del 1567 nella chiesa plebana di Tesserete a cui era stata donata e che — com'è detto negli atti stessi — era collocata là in via provvisoria. E poichè anche Castro, come Ponte Capriasca, appartenevano alla stessa diocesi ambrosiana la cosa è verosimile. In tal caso — poichè sarebbe difficile ammettere che non sia corso un certo lasso di tempo fra l'originale di Ponte e la piccola copia — dovremmo concludere che la *Cena* di Ponte Capriasca fu dipinta qualche anno prima del 1567. Fra il 1524 e il 1567, e più verosimilmente dopo il 1550 è forse a portarsi la data della copia di Ponte Capriasca.

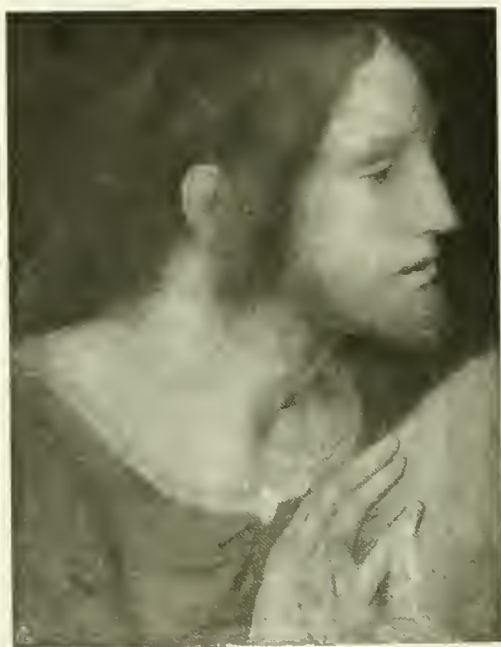



Fig. 599. - G. Beltraffio. Disegno tolto dalla « Cena » di Leonardo. - R. Galleria di Strasburgo.

Il Berta credette di trovare numerosi punti di contatto fra le figure del Cenacolo di Ponte Capriasca e i noti cartoni della collezione di Weimar (fig. 586-593), e mise perciò, nella sua bella pubblicazione, i particolari dell'affresco a contatto diretto coi cartoni. Ma questo studio di raffronto ci induce precisamente a scartare tali rapporti che piuttosto si limitano ad analogie occasionali volute dalla somiglianza del soggetto. I cartoni di Weimar rivelano un'arte ben superiore a quella del modesto frescante di Ponte: v'è in essi un vigore, una sicurezza di disegno e di modellato, una sapienza nel disporre le ombre e le luci che avvicinano l'artista che li eseguì al caposcuola ben più che il pittore di Ponte. Basterebbe confrontare le teste di Andrea, di Giovanni (eminentemente leonardesca quella del cartone, fiacca e incolore quella dell'affresco di Ponte), di Filippo, di Matteo e le mani così diverse di forma, per persuadersene. L'affinità dei cartoni con l'arte di un ben più vigoroso artista, il Solari, fu giustamente osservata da altri (*).

E poichè abbiam parlato di disegni tolti dall'originale delle Grazie passiamo in rassegna altri famosi. L'opera originale e potente di Leonardo ebbe una grandissima influenza sull'arte

(*) G. Frizzoni. (Ne *L'Arte*, 1899, pag. 158).

Fig. 600-603. - G. Beltraffio. Disegni tolti dalla « Cena » di Leonardo.
R. Galleria di Strasburgo.

con l'aiuto di una scala, le osservi da vicino — i caratteri personali di Leonardo. (Tav. XII-XIII). Il disegno dei contorni e delle grandi masse vi è ancora evidente, in-

lombarda. I suoi più vicini seguaci — il Solari, Marco d'Oggiono, Cesare Magnis, verosimilmente il Giampietrino — e altri maestri del luogo allora e dopo, giù giù fino al Lomazzo e al Vespino, s'inspiraron spesso alla grande composizione, la copiarono, ne trassero disegni. Fra essi non poteva mancare il Boltraffio. La serie di disegni delle teste di Gesù e di cinque apostoli su altrettanti cartoni della galleria di Strasburgo vien data oggi da diversi critici appunto a quell'attraente seguace di Leonardo del quale, sopratutto nei disegni, egli tanto si appropriò lo stile (fig. 599-603 e 573). L'Hoerth credette vedere in quei cartoni i tipi originari creati da Leonardo stesso per una replica del *Cenacolo* ch'egli aveva in animo di fare per Francesco I. E poichè fra quei disegni figura quello della testa di Gesù, sbarbato, con la bocca semiaperta, l'Hoerth pensò che essa rappresentasse veramente l'idea del maestro fiorentino, citando a conferma il noto pastello analogo nel motivo della Pinacoteca di Brera; idea svisata poi da un restauratore che nel dipinto avrebbe aggiunta la barba e chiusa la bocca. Ma le copie numerose che rappresentano sempre Gesù a bocca chiusa e con la barba e l'esame del Cavenaghi che constatò come l'audacia dei vecchi restauratori non sia mai arrivata a tanto fanno cadere l'ipotesi. D'altra parte nessuno crede più oggi sul serio che quel debole disegno di Brera appartenga a Leonardo. Esso è una debole copia eseguita quando già il dipinto di Leonardo si trovava in avanzata rovina.

Il disegno di Strasburgo è una copia molto libera dell'originale vinciano. Altre varianti notevoli ritornano nella serie di disegni di Strasburgo: così che riuscì facile al Dehio provare che essi presentano l'uniformità un po' fredda di chi copia — sia pur con varianti — non la spontaneità di chi va provando e creando. Quanto alla supposta replica del Cenacolo per Francesco I nulla la conferma. Il Klaiber spiegò quelle varianti nella testa di Cristo come il risultato di possibili discussioni fra gli scolari di Leonardo intorno al tipo del Redentore e — tenuto conto di quelle e di altre varianti — concluse che i cartoni di Strasburgo debbon rappresentare una serie di studi da giudicare di per sè, ispirati non copiati dall'originale. L'ipotesi è accettabile come lo è il nome che egli propone quale esecutore di questi disegni di epoca cinquecentesca, larghi e sicuri di fattura ma un po' molli: quello del Boltraffio (*).

Al Lanino piuttosto che a Gaudenzio Ferrari è da attribuirsi la copia libera già nel Refettorio del Convento degli Umiliati di Vercelli, oggi nel Museo Leone di quella città, a fondo nero rifatto, dalle carni biaccose, dalle forme fiacche, dai capelli rossi più proprii al Lanino (fig. 616) che forse s'ispirò al disegno, libero, di Gaudenzio Ferrari della raccolta di Brera (fig. 617).

Nella sala del Refettorio delle Grazie, presso l'originale, oltre un'altra piccola copia, tarda a quel che pare, muffosa, eseguita a tempera, timida di fattura, sorda di toni e scura, v'è la nota copia eseguita, in grandi proporzioni a buon fresco, dal Lomazzo nel 1561 (fig. 604). Proviene dal convento di Santa Maria della Pace e, nonostante le varianti del fondo — poichè quello dell'originale, parco e misurato, non rispondeva più ai gusti del tempo — e i colori arbitrari, non manca di qualche espressione. Riproduce con molta libertà la scena fino al limite della tovaglia. Ma il pittore, aprendo ai lati due file di finestrelle così che la sala sembra mutata in un solaio, ha tolto gran parte della maestà antica alla scena. Per di più ha dato ad alcune teste tozze forme esagerate, quasi di caricature.

Nella chiesa di San Lorenzo a Milano fu scoperto sotto l'intonaco, non molti anni or sono, un altro esemplare rovinatissimo della stessa scena dovuto a un rozzo ritardatario pittore del secolo XVI inoltrato, a riprova della suggestione che il gran dipinto creava anche sui più modesti artisti del luogo (fig. 605). Diligente, fedele all'originale ma poco espressiva è un'altra vecchia copia nella Galleria del palazzo Arcivescovile di Milano (**).

Di altro poverissimo e ritardatario artista di quel secolo è la copia che si vede a Pianezza, nel Canton Ticino. Ma l'ignoto pittore si è preso tali libertà, persino negli atteggiamenti delle sue figure, che a pena nella testa di San Giovanni ha un'eco dell'arte leonardesca.

Alla seconda metà dello stesso secolo XVI appartiene una piccola copia, ad olio, limitata alla parte superiore delle figure degli apostoli che un diligente ma modesto pittore eseguì e che si con-

(*) H. Klaiber. *Die Strassburger Kopien nach Leonardos Abendmahl* (in *Monatshefte für Kuntswissenschaft*. 1911, Lipsia).

(**) Fotografato dal Sommariva di Milano.

Fig. 604. - Lomazzo. Dal convento di Santa Maria della Pace (1561).
Refettorio delle Grazie.

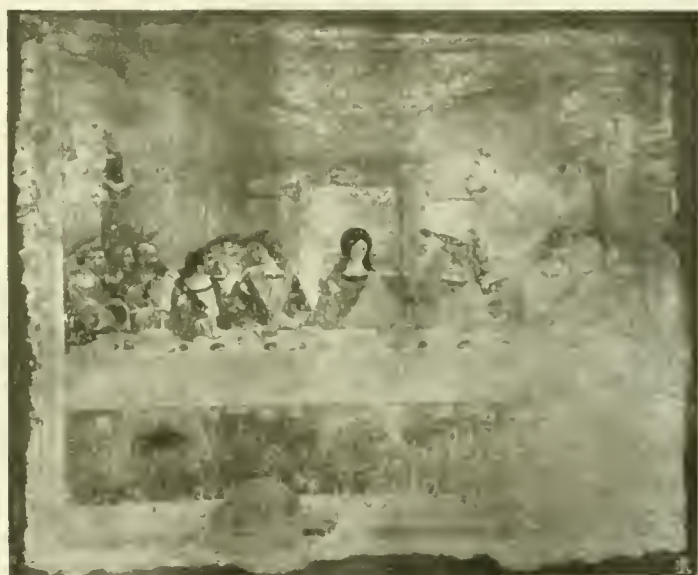



Fig. 605. - Secolo XVI. Chiesa di San Lorenzo. Milano.

Fig. 606. - Nella cappella dell' Ospedale di Santo Spirito a Friburgo.

cisivo, con quel caratteristico tratto ch'è negli schizzi rapidi del maestro; perchè, per lo stato in cui si trovano, quelle figure potrebbero quasi annoverarsi fra i disegni. Ma

serva in una sala della Raccolta Vinciana nel Castello Sforzesco a Milano. E un'altra, un po' più grande, si conserva pure nella stessa collezione.

Un'altra copia del *Cenacolo*, che sembra del XVI secolo, che si presenta oggi assai sciupata, annerita, ma delicata, diligente, era, fino a poco tempo addietro, nella collezione Crespi di Milano, mentre scriviamo esulata a Parigi. Altra, modesta, è nella chiesa dell'Assunta a Morbegno.

Nella chiesa di St. Germain l'Auxerrois a Parigi — dalla quale sarebbe stato ricavato anche un disegno — (*) in una cappella presso il coro si conserva un'antica piccola copia con varianti nel fondo e interamente ridipinta. Il Du Fresne e il Mariette la vollero portata in Francia da Francesco I, ammiratore di Leonardo.

Un'altra copia si conserva all'Escuriale (**). Il P. Andrea Ximenes la disse donata da Filippo II e la lodò moltissimo: è infatti bellissima e ben conservata.

Non abbiam notizie della copia che si sarebbe conservata nel castello d'Escovens, non lungi da Parigi, nella già raccolta del Principe di Condè e che avrebbe appartenuto al Gran Connestabile

Fig. 607. - Copia (voltata) nel monastero dell'Annunziata all'Arco dei Pantani. Roma.

Anna di Montmorency, eseguita su tela e « di colore infelice » se crediamo a vecchie notizie favoriteci da D. Santo Monti. Così dicasi di altra copia a fresco che si conserverebbe nel convento del Monte Athos (***).

Il Krauss fece conoscere un'altra copia, oggi nella cappella dell'Ospedale di Santo Spirito a Friburgo, molto fedele all'originale anche nei fregi delle stoffe men che per due gran porte che l'ignoto pittore immaginò ai due lati della stanza a cui aggiunse un cortinaggio in alto e pel paese di fondo che credette di animare aggiungendovi chiese e case turrite (****) (fig. 606).

Anche una copia, a Roma, nel monastero dell'Annunziata all'Arco dei Pantani, tarda, oltre molte varianti negli atteggiamenti e poca espressione nei visi, presenta un panneggio in alto. La scena vi appare tuttavia voltata da destra a sinistra, come tolta da una incisione (fig. 607).

A un pittore lombardo del secolo XVI è da attribuire la copia, a forma di predella, ch'è nella Pinacoteca di Teramo. E ancora: una di proprietà del sig. Pietro Mani a Firenze, del secolo XVI avanzato, un'altra nella chiesa di Revello (Saluzzo) una terza, pur del XVI secolo avanzato, nella parrocchiale di S. Andrea ad Asola nel mantovano; un'altra ancora — in pessimo stato — nell'ex

(*) Ne diede notizia la *Raccolta Vinciana*, 6 fascicolo, 1910, pag. 99, ed è quello che qui riproduciamo a fig. 614.

(**) SEIDLITZ, I, pag. 426.

(***) Cfr. anche S. MONTI, *Albero ossia discendenza della famiglia da Vinci* (nel *Periodico della Società storica comense*, Como, 1909).

(****) KRAUSS FRANZ XAVER, II Band. *Die Kunst der Mittelalters und der Italienischen Renaissance*, 1908.

Fig. 608. - Nel Duomo di Torino.

Fig. 609. - G. B. Tarilli, ticinese. (1581). Parrocchiale di Sesto Calende.

questa volta l'artista ha disegnato rapidamente col pennello anzichè con la matita o con la penna. Del colore a pena poche incerte macchie di tinte di fondo s'intrav-

convento ora Istituto delle Orfane e Zitelle a Brescia. Nel Refettorio della parrocchiale di San Sigismondo a Cremona il famoso soggetto è ripetuto ad affresco: come sulla fronte di una casa in via San Tomaso 17, a Verona per opera di Luigi Frisoni (1760-1811).

All'ultimo periodo classico e al barrocco appartengono diverse altre copie, perchè l'attrattiva o per lo meno, la fama del capolavoro non conobbero limiti d'età e di mode d'arte. Tale quella che, di grandi proporzioni, ornava il Refettorio di Santa Maria della Chiusa a Milano.

Nell'interno del Duomo di Torino sulla porta principale una grandissima copia, fedele, senza varianti notevoli (a quanto si può giudicar dal basso e date le cattive condizioni del dipinto ch'è guasto e *rientrato*) calda di toni, di buon pennello, ricorda, in così diverso ambiente, l'arte lombarda (fig. 608).

Nella chiesa parrocchiale di Sesto Calende ritorna, ad affresco, la *Cena* leonardesca, riprodotta da un artista che così vi si indicò: *Johannes Baptista Tarillus de Cureta Vallis Lugani pingebat anno 1581*. L'opera è debole, poco significativa (fig. 609).

Fig. 610. - Frammento di una copia segnata PALM. F.
Museo del Louvre. (N. 2554 non esposto).

A Busto Arsizio, in S. Giovanni Battista, una *Cena* ha ancora nella figura di Cristo e in qualche atteggiamento degli Apostoli reminiscenze del capolavoro vinciano.

A Lanzo d'Intelvi, nella parrocchiale, v'è pure una vecchia copia, abbastanza fedele, ma piuttosto ritoccata e in parte rifatta in tempi non lontani. Esattissima ma tarda, del XVII secolo, è una copia, di piccole proporzioni su legno di noce, a colori vivaci, quasi oleografica che abbiam veduto presso l'antiquario Candiani di Milano recentemente.

Nella collezione Giovio, poi Mantovani Orsetti, una modesta copia della bottega di Marco d'Oggiono andò venduta nel 1898 (è riprodotta nel catalogo della vendita).

L'influenza della *Cena* delle Grazie nell'arte del Cinquecento non si limitò — s'è visto — alla scuola lombarda. Quasi non vi fu artista italiano e straniero che, passando per Milano, non ricorresse alla fonte viva dell'arte moderna nel Refettorio dei Domenicani e vi attingesse studiando il capolavoro. Moltissimi ne portaron con sè una copia, uno schizzo rapido con quelle varianti che la tendenza personale consigliava e con quella libertà d'azione che oggi, per un caso analogo, parrebbe inverosimile.

Riproduciamo alcuni di quei disegni che abbiam rintracciato nelle cartelle di disegni non esposti al pubblico nel Museo del Louvre e che valgon bene a provare la varietà delle tendenze e l'attrattiva universale dell'opera leonardesca.

Un disegno a penna (n. 2553) sembra opera fiorentina abbastanza delicata della prima metà del Cinquecento (fig. 611). Un altro (n. 2551), eseguito a penna e a sepia accuratamente, senza varianti men

Fig. 611. - Disegno di scuola toscana del secolo XVI. - Museo del Louvre. (N. 2553, non esposto).

Fig. 612. - Disegno a penna di Cesare Magni (?). - Museo del Louvre. (N. 2551, non esposto).

Fig. 613. - Disegno acquarellato del secolo XVI. - Museo del Louvre. (N. 2552, non esposto).

vedon qua e là. Il duca, inginocchiato su un cuscino come i suoi congiunti, veste una giornea e le lunghe calze; il collare ornato di un fregio a reticella è la sola decorazione della veste che non sia scomparsa. Il figlio Massimiliano, già grandicello, gli

che nella disposizione dei piatti e dei bicchieri sulla mensa che nessuno del resto s'è curato di riprodurre fedelmente, ha un esagerato lavorio delle pieghe che però in massima rispondon bene a quelle dell'originale quand'era in migliori condizioni (fig. 612). È opera di un allievo e ricorda il Magni più nel disegno che nel tormento delle pieghe all' acquarello che sembran posteriori. Il disegno è importante perchè ci mostra chiara tutta la parte sottostante alla tavola coi quattro cavalletti ornati a trilobi gigliati che la reggono, ch'è andata perduta nell'originale. Un altro disegno (n. 2552) a penna e a sepia, della metà del Cinquecento, è evidentemente un ricordo fatto sull' originale con

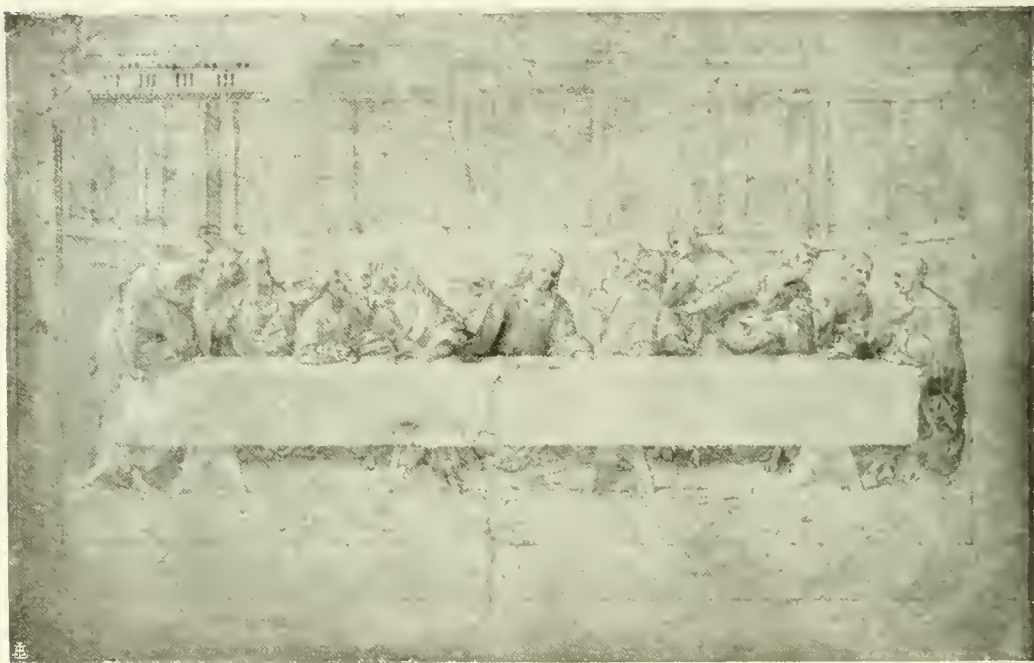



Fig. 614. - Inizio del secolo XVI. Disegno per la copia di St. Germain Auxerrois. Biblioteca R. di Windsor.

scioltezza ma con diligenza così nelle pieghe come nei particolari stessi dei ricami della tovaglia: è preziosa perchè ci mostra il girar largo delle pieghe là dove nell'originale sono scomparse (fig. 613). Invece un altro disegno (n. 2554) a penna e a sepia, che riproduce i sei apostoli a sinistra di Cristo, benchè trattato con larghezza non ha molta relazione con l'originale, specialmente nel fondo che è a grandi arcate. È segnato PALM : F nella tovaglia e può essere infatti di Palma giovane (fig. 610).

Un disegno a Windsor che fu tratto (o piuttosto che servì per questa) dalla copia di St. Germain Auxerrois, timido, lombardo, assai vicino, per tempo, all'originale, ma col fondo liberamente disposto a finti pilastri, porta scritto in basso, in caratteri dei primi anni del Cinquecento, alcuni accenni alle misure della composizione: *b* (braccia) 4 ½ *el tuto cholornamento, alto eltuto cholornamento,* che fan pensare a una copia per commissione (fig. 614).

Nel Cinquecento avanzato qualche altro *Cenacolo* destinato, secondo la tradizione, a ornar refettori monacali, presenta ancora un'eco del prototipo leonardesco. Ma l'eco si fa debole più ci si allontana, con gli anni, da quello e dalle repliche fedeli dei seguaci. Nuove tendenze artistiche e nuovi gusti si andranno rapidamente sovrapponendo ai vecchi e intanto un nuovo astro, a Roma,

Fig. 615. - B. Luini. La « Cena » in Santa Maria degli Angioli a Lugano (prima del distacco) con reminiscenze vinciane.

Fig. 616. - B. Lanino, con reminiscenze vinciane. - Museo Leone. Vercelli.

Fig. 617. - Gaudenzio Ferrari. Disegno per una « Cena » da cui è tolto l'esemplare di Vercelli. - Pinacoteca di Brera.

è accanto, ma se ne intravede a fatica il profilo. Meglio conservata è, dal lato opposto, la figura di Beatrice men che nel viso che purtroppo non ha più il profilo caratteristico della giovane duchessa e che sarebbe stato preziosissimo per noi, uscito

attirerà a sè i fedeli dell'arte. Altri elementi — plasticamente più grandiosi, artisticamente men puri e passionali — devieranno e inquineranno l'antica fonte purissima.

Qualche pittore lombardo, benchè cresciuto sotto altri influssi, si lascierà tentare alle volte dalle attrattive della grande arte leonardesca. Motivi, figure, particolari di sapore vinciano, appaion ogni tanto nelle opere successive di pittori che non furono attratti nella sua orbita potente. Un diligente seguace del Borgognone, forse il fratello di lui, in una curiosa tavoletta del signor P. Podio di Bologna (fig. 571) (*) col fondo a rocce, a casette turrite, ad alberelli, quali si rintracciano piuttosto nei vecchi dipinti quattrocenteschi, arrivò persino a riprodurre la figura di Gesù del Cenacolo delle Grazie pur conservando al viso il tipo caro al vecchio maestro lombardo.

In qualche altra Cena — ricordiamo quella del Luini in Santa Maria degli Angioli a Lugano (fig. 615) e l'altra attribuita a Gaudenzio Ferrari, ma piuttosto del Lanino, nel Museo Leone di Vercelli (fig. 616) — gli atteggiamenti e diverse teste ricordano ancora il grande esemplare ma con una fiacchezza e una mancanza di convinzione anche nei gesti automatici che provano che il segreto dell'arte leonardesca era già dimenticato. Una copia libera può vedersi persino nell'ex convento di Sant'Angelo a Montescaglioso in quel di Potenza. Qualche reminiscenza della grande opera passa

Fig. 618. - « Il maestro della morte di Maria ». Predella della *Deposizione*. Museo del Louvre. Parigi.

persino, infiacchita, in alcune « Cene » di scuole tedesche e fiamminghe. In una predella di un quadro del « Maestro della morte di Maria » ch'è al Louvre il vigore nordico della tecnica si fonde col sentimento lombardo (fig. 618). A Jean Gossart è attribuita una copia di grandi dimensioni ch'è nell'abazia di Tongerloo in provincia d'Anversa, nel Belgio. Reminiscenze più o men notevoli dell'opera vinciana viene fatto di trovare in vecchie *Cene* del secolo XVII del Bresciano, della Valcamonica, ma non possiamo occuparcene. Un nuovo motivo predominante — il San Giovanni che appoggia il capo alla spalla del divino Maestro — si sostituisce all'antico fin dal Cenacolo del Sodoma a Monte Oliveto. Andrea del Sarto darà alla sua composizione nel convento di San Salvi modernità di forme e di effetti; i veneti raggrupperanno in begli atteggiamenti apostoli e spettatori, ma invano si cercherebbe in quelle loro opere qualche buon influsso leonardesco. Marco d'Oggiono nel dipingere la *Cena* in casa di Cana (oggi a Brera) non conservava più che i tipi e gli atteggiamenti del suo maestro. Ancora pochi decenni e, a Milano stessa, Gaudenzio Ferrari, poscia Daniele Crespi rappresenteranno il Cenacolo di scorcio, con un ardimento nuovo ma con limitata intensità di sentimento (**).

Il capolavoro di Leonardo era dimenticato del tutto nell'arte nostra e a pena, di quando in quando, per volontà di un ricco committente, se ne farà rigidamente, gelidamente la copia. Così il cardinale Federico Borromeo darà incarico nel 1612-1616 ad Andrea Bianchi, detto il Vespino, di riprodurre la *Cena* di Leonardo prima che il tempo la guasti del tutto. La copia — oggi nella pinacoteca Ambrosiana — è annerita, così che mal si scorge il lavoro paziente, fedele per quanto lo consentivano le deboli forze del pittore e l'età infelice in cui lavorò. Un'altra copia fu di-

(*) Di proprietà dell'antiquario Publio Podio di Venezia, già nella collezione Cernuschi.

(**) Sui cenacoli di Gaudenzio Ferrari. Cfr. MAZZA (nell'*Arch. St. dell'Arte*, 1892, pag. 174 e seg.).

Fig. 619. - Arazzo in Vaticano. Roma.

Fig. 620. - Simon Bening. Miniatura delle *heures de Notre Dame de Hennessis* (1530 circa). - Biblioteca di Bruxelles.

Fig. 621. - Altro arazzo in Vaticano. Roma.

da tal pennello! Essa mostra la ricca veste *radiata* che ha ancor tracce di dorature nei raggi: una tipo di veste da lei preferito perchè le allungava qualche poco la figura piuttosto corta e che, come vedemmo a suo tempo, ritorna più volte nei dipinti e negli inventari di corte. Il piccolo figliuolo che le sta a lato — il secondogenito

pinta, in quel secolo, nel Convento di Santa Maria della Chiusa a Milano già ricordata dianzi incidentalmente, (ora Casa Borgomaneri, via Disciplini 15; riprodotta in *Rassegna d'Arte*, 1901, pag. 23).

Fig. 622. - Biagio da Vairone. Bassorilievo nella Certosa di Pavia.

Fig. 623. - T. Lombardo. Parte di un bassorilievo con la copia della « Cena » vinciana. - Chiesa dei Miracoli. Venezia.

Al tempo di Eugenio Beauharnais nel 1807-1810, in un periodo di risveglio di studi e di ammirazione delle opere vinciane, il pittore Giuseppe Bossi dovette eseguire come meglio potè una grande copia che si conserva oggi nella pinacoteca municipale nel Castello Sforzesco. Ma se il disegnatore si attenne abbastanza fedelmente all'originale il coloritore peccò nell'esagerazione dei toni che divenner stridenti, chiassosi, oleografici (*).

A quella copia può essere avvicinata — per appartenere al 1810 — quella del palazzo Papale di Castelgandolfo, ch'è tuttavia diligente, accurata.

Il *Cenacolo* di Leonardo fu riprodotto anche da uno stuolo di artisti minori: scultori, miniatori, incisori, mosaicisti. In incisione — come s'è visto — fu riprodotta nei primi anni del sec. XVI

(*) Sulle vicende della copia del Bossi e della riproduzione in mosaico, v. I. Gelli in *Rassegna d'Arte*, 1903. Ne parlò a lungo e diede un primo elenco delle copie Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*. Libri quattro. Milano, Stamperia Reale, 1810.

— mostra poco meno che un anno: ha sul capo una leggiadra cuffia e il corpicciuolo ha difeso da un camiciotto. Il suo profilo infantile vivace, quasi arguto, è ben conservato. Il Seidlitz cadde certo in errore credendo queste figure eseguite nel 1495 e richiamando l'iconogrofia dei due fanciulli; il figlio accanto a Beatrice è il secondo, Francesco, nato il 4 febbraio 1495.

più volte. Un miniatore della vecchia scuola fiamminga, Simon Bening, un ecletico che, per dirla con le parole del suo illustratore, il Destrèe — « prend son bien où il le trouve » ci offre una delle più antiche riproduzioni della Cena vinciana nel libro d'ore dette di Hennessy (1530 circa) della biblioteca reale del Belgio (*) (fig. 620). Un artista di valore, Tullo Lombardo, seppe farne una seria opera d'arte nella sua riproduzione in bassorilievo ch'è nella chiesa dei Miracoli a Venezia (**). Fu scoperta anni sono fra le lastre capovolte del pavimento di quella chiesa e benchè riproduca con libertà l'opera di Leonardo e sia mutilata nel lato destro prova bene la popolarità che quell'opera vantò, poco dopo la sua esecuzione, anche fuori di Lombardia (fig. 623).

Un artista lombardo, Biagio da Vairone, lo riprodusse in marmo nella chiesa della Certosa di Pavia (fig. 622).

Una copia, questa volta in legno con dorature, appartenente alla prima metà del XVI secolo, si conserva nella chiesa di Maccagno superiore (***). Pure in legno dipinto è quella di Stefano Lamberti (1509) nella predella della cornice di un quadro del Civerchio in S. Giovanni Evangelista a Brescia.

Una in mosaico fu eseguita d'incarico di Eugenio di Beauharnais (****) dal romano Raffaelli e spedita nel 1819 a Vienna dove si conserva nella chiesa dei Minoriti della Congregazione Italiana, mentre il cartone relativo, che servì al Bossi per la sua copia, passò nella galleria Leuchtenberg a Monaco (*****).

L'incisore Putinati riprodusse poi il Cenacolo in una plachetta in rame. La serie delle riproduzioni in incisioni antiche e moderne è ricca, a incominciare da due assai interessanti incisioni in rame fatte conoscere dai Kristeller: il Rembrandt stesso, l'incisore per eccellenza, l'eseguì in un esemplare che forse servì per esser tradotto in rame, ma a lapis rosso, in una copia libera, piena di vigorosa personalità, ch'è nella collezione del Museo Imperiale di Dresda. Famosa, per la sua scrupolosa fedeltà e diligenza d'esecuzione ma che tradisce l'epoca in cui fu fatta, è quella di Morghen. E ancora quelle di Stang, quella del Lanti (a colore, mediocre), di D. Regner, debole, che par tolta dall'esemplare di Friburgo da cui ne fu probabilmente tratta un'altra all'acquaforte, vigorosa, diligente in cui figurano, nel paesaggio dello sfondo, le stesse casette turrite dell'esemplare friburghese; e altre incisioni anonime del secolo XVI e quella del Frey son piuttosto tolte da copie che dall'originale.

Una incisione della raccolta Trivulziana è dovuta all'Aspari di Milano, che l'eseguì nel 1780. Anche stampe e litografie — come quella del Ducarme — riproducon le diverse teste degli apostoli. E non parliamo delle riproduzioni moderne, di tutti i tipi e di tutte... le fantasie.

Finalmente due arazzi del Vaticano — uno dei quali si vuol donato al Papa da Filippo II — riproducono con bizzarre varianti nello sfondo, aperto, con una loggia (e con qualche diversità l'uno dall'altro) il Cenacolo vinciano (fig. 619 e 621).

(*) I. Destrès. *Les heures de Nôtre Dame dites de Hennessy.* Bruxelles, 1896. Nella Tav. 33, il *Giardino degli Ulivi.*

(**) G. Frizzoni (in *Arch. Storico dell'Arte*, 1889, pag. 134).

(***) V. *Raccolta Vinciana*, 1910, fasc. 6, pag. 137.

(****) Archivio di Stato. Studi, monumenti, Milano. *Cenacolo di Leonardo*, 1802-1831, con numerose notizie sulle copie e sui progetti di restauri di quel periodo.

(*****) N. Bertoglio Pisani. *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci e le copie* (in *Arte e Storia*, maggio 1907). — I. Gelli, loc. cit. — W. Lubke (in *Altes und Neues Studien und Kritiken.* Bresslau, 1891). — Il Seidlitz offrì l'elenco delle incisioni riproducenti la *Cena* vinciana.

La lunetta sulla porta della chiesa delle Grazie.

La tradizione attribuiva a Leonardo un'altra opera pel convento delle Grazie, di ben minore importanza delle rievocate e oggi completamente scomparsa: la lunetta sopra la porta principale della chiesa. L'attuale — un mediocre affresco raffigurante la Vergine in gloria fra due santi e le figure di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este — è opera di Michelangelo Bellotti « sostituzione infelicissima », per dirla col Mongeri, « di quella antica e preziosa che si voleva di Leonardo » (1). Ciò che è men noto si è che il dipinto del Bellotti sostituì l'altro — che abbiam rintracciato — che si credeva adirittura l'originale di Leonardo, ma che invece a sua volta avrebbe sostituito quello vinciano.

Una cronaca del convento più preziosa di quella del Gattico a cui hanno attinto quasi esclusivamente il Cantù, il Mongeri, il Beltrami, il Sant'Ambrogio e altri studiosi milanesi, è quella che il padre Monti — per lunghi anni bibliotecario del convento — lasciò manoscritta, nel XVIII secolo, diligentemente stesa su documenti del luogo oggi in gran parte irreperibili (2). La cronaca del Monti ricorda che, come appartenenti a Leonardo, si ritenevano ancora due sacre immagini nel convento. L'una « sopra la porta laterale per cui dalla stessa chiesa si passa al contiguo chiostro »: raffigurava il Salvatore e andò distrutta nel 1603 quando s'ingrandì e alzò quella porta; l'altra sulla porta principale della chiesa e al tempo del Monti si credeva da molti che potesse essere di mano di Leonardo anche se non mancavano gli scettici — è sempre il buon padre Monti che informa — che ne dubitavano, per il gran fatto che non risultava che Leonardo dipingesse mai sulla tela! Il padre Monti, frugando nelle carte del convento, aveva fatto tuttavia la scoperta che quella lunetta sulla tela non era di Leonardo, ma di un pittore *non ispreggievole del secolo decimosesto*, Grazio o Graziano Cossali, come assicurano i pagamenti a lui, riportati nei libri del convento del 1594 (3). Ma il cronista aggiungeva risultargli che il Cossali, in quella tela, aveva copiato l'originale di Leonardo nello stesso luogo, perchè l'antico era così mal ridotto che — come gli assicurava persona vivente quando il padre Monti scriveva, e che aveva veduto gli ultimi avanzi del prezioso dipinto leonardesco — a pena poche tracce di quest'ultimo apparivan sul posto. Evidentemente anche qui Leonardo s'era servito della tecnica o preparazione deleteria a tutte le sue opere murali; e quelle ultime tracce — è sempre il padre Monti che racconta — sarebber state levate quando il Bellotti eseguì la copia attuale che è, di conseguenza, la seconda. Sembra che il Bellotti stesso, credendo all'antica tradizione, persuadesse i religiosi a riparare in sagrestia la tela ritenuta di Leonardo e che sarebbe invece del Cossali, cancellando o coprendo le sacre tracce antiche sulla porta del tempio. Non fu quello il solo vandalismo che il Bellotti commise o lasciò commettere: egli si accinse anche a un restauro del *Cenacolo* vinciano che se proprio non fu « rifatto da cima a fondo

(1) G. Mongeri. *L'arte in Milano*, 1872.

(2) È conservata nell'Archivio di Stato insieme a quella del Gattico: è nella biblioteca dell'ufficio e porta il titolo *Catalogus Superiorum Cenobii Ord. Praed. S. Mariae Gratiarum Mediolani.* Il Padre superiore attuale della Casa, Giacinto Leca, mise poi cortesemente a nostra disposizione tutte le notizie da lui raccolte sulla storia artistica del luogo.

(3) *1594. 12 Ottobre. Dato a Maestro Gratio per soddisfatione del quadro posto sopra la porta della chiesa ducatoni vinti*, ecc.: così il Monti dai libri di spese del convento. Il Cossali eseguì altri lavori nel convento e il suo nome ritornava per intero nei relativi pagamenti.

Tavola XII. — Leonardo. Tracce delle figure di Lodovico il Moro e del piccolo Massimiliano da un lato della *Crocifissione* del Montorfano. - Refettorio delle Grazie.

Tavola XIII. — Avanzi delle figure di Beatrice d'Este e di Francesco dall'altro lato dello stesso affresco.

Fig. 624. - Copia libera cinquecentesca del Cossali dell'originale, perduto, di Leonardo. Già nella lunetta sulla porta di Santa Maria delle Grazie nel luogo dell'attuale del Bellotti. (Nel magazzeno dell'ex convento).

Fig. 625. - Marco d'Oggiono. Particolare dell'*Assunzione* della Vergine. Pinacoteca di Brera.

Fig. 626. - Particolare di un disegno nelle R.R. Gallerie dell'Accademia di Venezia.

crudelmente » come credette il Bianconi, ma si limitò invece, come assicura il padre Marinoni, a toccare « a punta di pennello » que' « soli luoghi ove i colori erano affatto scaduti » (1), rappresentò tuttavia un inutile atto di audacia.

Abbiam rintracciato l'antica lunetta cinquecentesca del Cossali in un magazzeno della chiesa fra molte altre vecchie tele che non servono agli usi del culto e alla decorazione dei locali tutti sottosopra, mentre scriviamo, pei restauri (fig. 624). V'è raffigurato lo stesso soggetto che abbiam su ricordato (2): Lodovico il Moro e Beatrice d'Este — identificabili piuttosto dalle particolarità del vestito e dallo stemma sforzesco che dai tratti fisionomici che il copista non ha saputo conservare — stanno ai lati dei due santi Domenico e Pietro di Verona, ai quali il pittore ha dato movimento già barrocco e pesante. Ma negli atteggiamenti vivaci delle mani e nel tipo di uno dei santi, Domenico, v'è ancora un'eco dell'arte leonardesca. Il pittore cinquecentesco ha impresso un movimento agitato alle sue figure attraverso il quale male si intravvede un concetto leonardesco. Per avvicinarsi, fin dove è possibile, a questo concetto originale, convien ricorrere a qualche motivo analogo della scuola lombarda dell'inizio del Cinquecento. Nella parte superiore della scena dell'*Assunzione della Vergine* di Marco d'Oggiono ch'è nella pinacoteca di Brera (fig. 625) e nel più tardo disegno a penna dell'Accademia di Venezia (fig. 626) (erroneamente attribuito a Marco) che, con qualche variante, riproduce la stessa scena, si nota una indubbia relazione di spirito e di movimento con la lunetta sulla porta della chiesa delle Grazie nell'insieme, nell'atteggiamento della Vergine, negli scorci degli angioletti. Le tre opere vantano forse una comune origine da un motivo di Leonardo oggi smarrito?

La sagrestia delle Grazie.

Il nome di Leonardo vien fatto da qualche vecchio storico, per quanto con titubanza, anche a proposito della decorazione dell'antica ornatissima sagrestia di Santa Maria delle Grazie. La parte muraria della sagrestia e dell'attiguo chiostro, iniziata prima del dicembre del 1497 (perchè ricordata nel diploma ducale alle Grazie del 4 dello stesso mese) era compiuta nel 1499. Documenti richiamati alla luce recentemente provano che vi lavorò, fra gli altri, un Battista degli Alberti da Abbiate: dalla testimonianza del quale sappiamo ch'egli era in rapporti con *Leonardo fiorentino pictore* e con Giacomo Andrea da Ferrara, architetto militare e famigliare di Leonardo. Ma essa non fornisce prova alcuna in favore della collaborazione diretta di Leonardo stesso alla sagrestia e tanto meno al chiostro (3).

La decorazione della volta e del cornicione, nonostante la sua ricchezza, è piuttosto fredda con quel ripetersi incessante, insistente del motivo a intrecci che ricorda il repertorio dei miniatori, e con quella lunga fila di grifoni affrontati. Non vien naturale di pensare all'intervento di Leonardo, almeno nell'esecuzione minuziosa che ha dato profili taglienti ai fiorellini, alle conchiglie, alle cornucopie allineate. Ben altro è lo spirito che emana dalle corone di frutta sovrastanti al Cenacolo, così vigorosamente fresche e spontanee. D'altra parte abbiam già osservato che i motivi di

(1) L. Beltrami. *Il Cenacolo di Leonardo*. Milano, 1908.

(2) La tela è larga m. 3.03 e larga m. 1.55.

(3) G. Biscaro (In *Arch. St. Lomb.* 1909, pag. 395) par invece propenso a credere a tale collaborazione che, come vedremo, non ci par sostenibile.

quelli e di analoghi intrecci che per tanto tempo son creduti una trovata di Leonardo rappresentano invece uno dei vecchi elementi di decorazione della scuola lombarda precedente Leonardo. Butinone e Zenale li usarono di frequente nei loro dipinti, li svilupparono nell'interno della stessa chiesa delle Grazie e intorno agli archi del chiostro grande: il motivo ritorna nelle pareti laterali dello stesso Cenacolo, per opera, vuolsi, di Bernardino de Rossi. E facciam grazie dei manoscritti e degli arredi lombardi preleonardeschi di uso comune, in cui gli intrecci geometrici e i nodi che furon creduti cari a Leonardo e ai suoi si svolgono e si rincorrono ampiamente.

Un progetto per una pala di Brescia.

In uno dei manoscritti vinciani della Biblioteca dell'Istituto di Francia (J.^{2} 59^r = J. 107^r) — che, a tergo del primo foglio, reca il ricordo di mano di Leonardo relativo all'acquisto di quarantasei braccia di tela e la data 17 ottobre 1497 — v'è un accenno grafico che recentemente ha fatto pensare a un'opera ideata da Leonardo ma non eseguita (1). In un quadrato a pena tracciato con la penna è una serie di nomi di santi intorno a *nostra dona* che figura in un quadratino più piccolo, nel centro. I due primi nomi, l'uno a sinistra, l'altro a destra in alto, son quelli di Giovita e Faustino, patroni di Brescia. Seguono, nella stessa distribuzione, quelli di Pietro e Paolo, di Elisabetta e Chiara, di Bernardino e Lodovico, di Bonaventura e Antonio da Padova, di San Francesco da solo, in fondo a sinistra, senza il corrispondente dall'altro lato, in cui, forse, doveva figurare il donatore. Son dunque altrettanti santi dell'ordine francescano e i loro nomi ritornano nello stesso foglio, più in basso, con le indicazioni dei relativi attributi. Queste indicazioni — di mano di Leonardo, tracciate con la consueta scrittura a rovescio, da destra a sinistra — egli segnò certo per sua norma di un lavoro da farsi poi. È quindi autorizzato il sospetto del Möller che quel foglio ci mostri il germe di un progetto per una grande pala da altare destinata a una chiesa di Brescia, che non potrebbe essere che San Francesco. In questa chiesa v'è bensì un quadro in cui figurano diversi di quei santi, ma è opera del Romanino: l'immagine del devoto è, secondo le giuste congetture del Möller, il padre Francesco Sanson, generale dell'ordine dei francescani di Brescia, che potè aver conosciuto personalmente a Milano Leonardo affidandogli forse quell'opera che, all'atto pratico, l'artista, sempre lento a produrre, non avrebbe eseguito. Un altro quadro con la figura della Vergine fra i santi Faustino e Giovita era invece stato eseguito dal Carpaccio per la chiesa di San Giovanni nella stessa città, ma andò perduto (2).

Se pure ha fondamento la leggenda di certi screzi intervenuti fra il duca Lodovico e Leonardo nell'estate del 1496 — e non è provato che il pittore dei camerini del castello che si era *absentato* fosse precisamente il nostro — è certo che essi non durarono a lungo se il 29 giugno dell'anno seguente il duca poteva insistere col suo segretario Marchesino Stanga che si esortasse Leonardo a compiere la decorazione del Refettorio delle Grazie. Il 9 febbraio del 1498 l'artista — lo attesta Luca Paciolo — con altri valentuomini prendeva parte a una gara scientifica alla presenza del Moro.

(1) E. Moller. *Leonardo da Vincis Entwurf eines Madonnenbildes für S. Francesco in Brescia*, 1497 (in *Repertorium fur Kunstwissenschaft*. XXXV, pag. 241 e seg.).

(2) Cfr. F. Malaguzzi Valeri in *Rassegna d'arte*, aprile 1913. La tavola andò perduta in un naufragio della Manica intorno al 1870. Ne rimangono il disegno nel Gabinetto delle stampe di Dresda e una vecchia fotografia che abbiam riprodotta.

***

Le decorazioni in castello: la sala “ delle Asse „ i camerini, la “ saletta negra „.

S'è visto a suo tempo che l'opera di Leonardo a pro del Castello Sforzesco fu indubbiamente teorica, per quanto ha riferimento alle opere edilizie e di difesa. Ma se i numerosi ricordi dei Codici Atlantico, dell'Istituto di Francia, di Windsor, che hanno rapporti col monumento, son piuttosto impressioni provocate da quanto l'artista trovò già in opera o pensieri personali fugacemeute fermati sui fogli dall'autodidatta instancabile che progetti per lavori da eseguirsi, non così può dirsi per le decorazioni pittoriche.

Per quanto riguarda la *sala delle Asse* abbiam già esposto il nostro parere a suo tempo e il sospetto che la decorazione spetti piuttosto a Bramante. Il Lomazzo — ove non bastasse un accenno di Leonardo stesso ai *gruppi di Bramante* che evidentemente l'avevan colpito — pur notando che Leonardo aveva trovato il modo di « far che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizarri » a piacevole motivo di decorazione, aggiungeva che quella « foggia usò canestrandoli tutti Bramante ancora. » Ci convien tuttavia ricordare che un vecchio studioso dell'arte lombarda (1) che ebbe modo di esaminare, prima dell'attuale rifacimento, le poche tracce intatte della originale decorazione floreale della gran sala, (che nel lato della finestra si sviluppava da un grosso tronco dipinto in basso e oggi ricoperto) ha conservato l'impressione che essa, per spontaneità e vivacità di fattura, fosse veramente affine a quella dei festoni che circondan gli stemmi ducali nel Refettorio delle Grazie.

Oggi, dopo il rigido per quanto paziente lavoro di rifacimento, la scioltezza e la vigoria dell'arte del gran maestro si cercherebbero invano: e chi, come noi, non ebbe modo di vedere quelle poche tracce originali e debba giudicare soltanto in base allo stato attuale della decorazione può ben rimanere nel dubbio. Non mancammo di notare a suo tempo che un'analogia fra molti schizzi di Leonardo e la decorazione della sala è innegabile (2). Le disparità di giudizio posson nascere a proposito dell'esecuzione. Ma poichè non si riesce più a rintracciare oggi sul posto — se pur vi sono, visibili — gli avanzi genuini della decorazione quattrocentesca, la questione della paternità artistica dell'opera si limita ormai di conseguenza al campo delle induzioni e delle ipotesi.

Nell'aprile del 1498 *magistro Leonardo* lavorava *ala saleta negra* in castello. E, in un frammento di lettera dell'artista stesso al Duca ch'è nel Codice Atlantico, Leonardo osservava: *Vostra signoria si ricorda della commessione del dipigniere i camerini.* Ma, oltre accenni fugaci a una *corona* e a modeste decorazioni *a quadronzini che farano bel vedere* nella parete esterna (3), non abbiamo notizie sicure del genere della ornamentazione che a quelle stanzette si intendeva dare. Si vuole che i piccoli locali a volte impostate su lunette disposti sulla ponticella gettata sul fossato verso

(1) È il dott. Gustavo Frizzoni, che ci comunicò questa sua impressione dopo aver letto quanto avevamo scritto sull'argomento nel precedente volume.

(2) Vol. I, pag. 315 e seg.

(3) Arch. di Stato. Registri ad ann. — L. Beltrami. *Il castello di Milano*, cit.

Fig. 627. - B. Campi. Particolare della decorazione di una sala nel Castello di Soncino.

Fig. 628. - Callisto Piazza (?). Decorazione attribuita a Leonardo nella *saletta negra* nel Castello Sforzesco.

Fig. 629. - Callisto Piazza. Particolare di un quadro nella Pinacoteca di Brera.

l'angolo nord del Castello siano precisamente i camerini ricordati nei documenti del 1495 e del 1496. Ma, a dir vero, nessuna traccia di decorazione quattrocentesca rimane a raccomandarceli oggi. Si è creduto di identificare la preziosa *saletta negra* col piccolo locale sotto il pianerottolo della scala della cancelleria, locale che, in seguito ai successivi suoi adattamenti, si presenta oggi informe e muto. Essendo attiguo a una stanza che i militari avevan ridotto a cucina, il luogo al quale questa volta non era legata nessuna tradizione serviva da tempo di ripostiglio dei viveri. In quello stanzino il Müller Walde, procedendo allo scrostamento diligente delle porzioni di volta mascherate dalle manomissioni, aveva scoperto una leggiadra decorazione costituita da quattro festoni di foglie e di frutta che, staccandosi da una gran corona nel centro della volta, racchiudevan nei quattro comparti della volta stessa quattro copie di amorini (fig. 628). La presenza di un intonaco a tinta nera sotto il nuovo intonaco che porta quella decorazione persuase più d'uno a identificare lo stanzino con la saletta chiamata *negra* nei documenti del 1498 (1). Sembrò al Müller Walde e al Beltrami — non seguiti, a dir vero, da molti altri studiosi di cose leonardesche — che quei festoni e quelle figure di putti, nonostante la loro evidente apparenza di prodotti della metà del secolo XVI, appartengano invece alla fine del quattrocento e si debbano, se non proprio a Leonardo, a qualche suo allievo che li avrebbe eseguiti sotto la ispirazione del grande fiorentino (2).

Ma un esame basato non solo su « una semplice impressione superficiale » ma, come si conviene, su attenta, prolungata osservazione e su uno studio di confronto consiglia di scartare la bella ipotesi. E un tale studio ha persuaso noi e altri studiosi del piccolo problema che quelle decorazioni appartengano alla prima metà del cinquecento. Le forme esuberanti, sciolte dei putti dalle coscie molto sviluppate, quali usaron fare i Campi (fig. 627) e Callisto Piazza, quei piedi un po' piccoli e appuntiti, quei visi paffuti incorniciati da una piccola zazzera che si appunta da un lato come sbattuta dal vento, son del tutto gli stessi che caratterizzano gli angioli che Callisto Piazza da Lodi profuse ne' suoi affreschi e nelle sue pale d'altare, a incominciar da un quadro ch'è nella pinacoteca di Brera (fig. 629). Siam convinti ch'è pur troppo un'altra supposta traccia della attività artistica del grande che vien meno.

La vigna di Leonardo.

« O fosse per un giusto salario della grand'opera del Cenacolo o un compenso per ciò di che gli era debitore e per sollevarne l'esposta miseria, un generoso dono fece nel 1499 il duca Lodovico a Leonardo, dandogli sedici pertiche di una vigna, che comperata dianzi aveva dal monastero di San Vittore presso porta Vercellina con pieno diritto di proprietà » (3). Questa notizia data da un vecchio scrittore, l'Amoretti, giusta nel fatto, ma arbitraria nell'interpretazione, fu accettata tal quale, anche nell'interpretazione stessa, da quanti scrittori si occuparono dopo di lui di Leonardo: dal Calvi al Seidlitz. Ma recentemente quella notizia è stata meglio determinata da nuove scoperte d'archivio (4). Così che in proposito di quella vigna sappiamo ora

(1) L. Beltrami. *Il Castello di Milano,* cit., pag. 703.

(2) P. Müller Walde in *Allgemeine Zeitung.* N. 57: 9 marzo 1894. - L. Beltrami, op. cit., pag. 703.

(3) Amoretti. *Memorie storiche della vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci.* Milano, 1804.

(4) G. Biscaro. *La vigna di Leonardo da Vinci fuori di Porta Vercellina* (in *Arch. St. Lombardo.* 1909, pag. 363 e seg.).

molte cose: che il 2 ottobre 1498 un atto di permuta stipulato fra gli agenti della camera ducale e certa Elisabetta Trovamala vedova Crotti ricordava che un appezzamento della « vigna grande di San Vittore », fuori di porta Vercellina, era stato già dato in dono dal duca a *magistro Leonardo da Vincio pictori;* che il 26 aprile 1499 le lettere patenti di Lodovico il Moro riferivano la donazione a Leonardo di sedici pertiche della vigna, ceduta alla camera ducale dall'abbazia di San Vittore nel suburbio di porta Vercellina: lettere patenti nelle quali « il principe esalta l'eccellenza nell'arte della pittura di Leonardo, a giudizio suo e dei più competenti, non inferiore a qualsiasi antico pittore (si noti il paragone caratteristico!), accenna alle svariate e meravigliose opere alle quali ha posto mano dietro sua commissione, che, portate a termine, faranno fede ai posteri del suo genio » (1).

Più tardi, il 29 luglio 1501, Leonardo — con atto in cui è chiamato pittore e scultore (quest'ultimo epiteto trovava forse la sua ragione nell'incarico dato a Leonardo pel monumento equestre) — dichiarava di aver ricevuto da messer Giovanni da Oreno milanese il canone di un anno di affitto per un pezzo di terra situata presso porta Vercellina stessa. E poichè, in seguito alle turbinose vicende politiche, la vigna fu tolta all'artista, un ordine del luogotenente generale del re di Francia in Lombardia, Carlo d'Amboise, ripristinerà, nell'aprile del 1507, Leonardo in quella proprietà.

Nel 1510 un altro atto ricorderà ancora il possesso dell'artista che, nel suo testamento del 23 aprile 1519, poteva legare il *iardino — che ha fora a le mura de Melano* — metà al servo Battista de Villanis, metà a Salai, già suo domestico, per modo che nella metà spettante a quest'ultimo fosse compresa la casa dal medesimo erettavi. Gli atti successivi non ci interessano. Sembra di poter precisare come la preziosa vigna donata dal duca a Leonardo fosse situata lungo la via di circonvallazione esterna, già via San Girolamo, ora via Carducci, oltre il fossato della città, fra la porta Vercellina e la pusterla di Sant'Ambrogio presso il monastero di San Girolamo, al quale, intorno al 1520, venne in parte incorporata: quella vigna era probabilmente situata a destra del monastero verso quella pusterla (1).

È importante la constatazione fatta dal Biscaro che nelle frasi dell'atto di concessione il Duca facesse notare « che scopo della donazione era anche di fornire all'insigne artista con la concessione gratuita dell'area l'opportunità di costruirsi una casa per la propria abitazione, destinata a rinsaldare i vincoli che già ne legavano a lui la persona. »

Che le condizioni finanziarie di Leonardo fossero, negli ultimi anni della sua dimora a Milano, qualche po' migliorate, lo prova la rimessa di seicento scudi fatta sull'ospitale di Santa Maria Nova di Firenze il 14 dicembre 1499, prima di abbandonare, con Luca Paciolo, la città. Inoltre si sa dal Bandello (2) che « Lionardo d'ordinario aveva di pensione due mila ducati, senza i doni e i presenti che tutto il dì liberissimamente il duca gli faceva. » E se alle volte i salari gli furon forse ritardati, indubbiamente l'artista, negli ultimi anni della sua residenza a Milano, trovò migliore accoglienza da parte del principe e maggiori proventi finanziari che ne' primi tempi. Il duca era solito regolare i suoi favori in proporzione al profitto che ricavava dai suoi dipendenti, fossero essi operai, artigiani o grandi artisti. E poichè finalmente

(1) G. Biscaro, op. cit.
(2) Prologo della novella 58. P. I.

Leonardo s'era messo di buona lena al lavoro e, dipingendo il *Cenacolo* (del quale nessuno poteva sospettare allora la vicinissima rovina), aveva dato al duca una prova concreta della sua attività, è naturale che il Moro ne lo rimunerasse principescamente.

Leonardo a Genova.

Basandosi su alcune frasi di manoscritti vinciani si credette dal Solmi che Leonardo, nel marzo del 1498, si recasse a visitare il porto di Genova al seguito di Lodovico il Moro; il quale vi si recò, insieme agli ingegneri ducali, per provvedere alle fortificazioni in seguito alla temuta invasione francese allorchè i suoi possessi si trovarono attaccati in Liguria e minacciati verso Alessandria (1). La cosa è possibile se non proprio probabile: perchè sull'attività di Leonardo da Vinci quale ingegnere militare convien fare le debite riserve e perchè i ricordi suoi nei manoscritti mancano quasi sempre di chiare attestazioni che provino come quei ricordi siano piuttosto il risultato di esperienza personale in luoghi visitati e conosciuti che memorie indirette, attinte da altri o da cose scritte.

I ritratti attribuiti a Leonardo.

L'esame dell'attività del maestro fiorentino a Milano quale ritrattista si limita pur troppo quasi esclusivamente ai freddi ricordi storici, quando non si voglia presentare l'ipotesi di una qualche collaborazione a' ritratti dei suoi allievi, ai quali egli era solito *metter mano:* ciò che ricorderemo meglio nel successivo volume di questa opera parlando del suo socio in lavoro Ambrogio Preda. A questi crediamo sia da attribuirsi — lo vedremo meglio a suo tempo — lo stesso delicatissimo ritratto del musicista nell'Ambrosiana. Il quale, per quanto vanti una robustezza di modellato che par superiore alle altre opere del Preda — diremo meglio alle sue poche opere veramente riconosciutegli fin qui — lamenta pure certa durezza nel taglio degli occhi (del tutto simili a quelli del ritratto del Preda testè acquistato dalla Pinacoteca di Brera), nel girar dei capelli quasi metallici, nella mano rigida, da non consentirgli la grandissima paternità artistica che ora si vorrebbe dargli. Nè riusciamo a trovar relazioni convincenti fra il ritratto stesso e un disegno di giovane dalle chiome fluenti di sotto il berretto, ch'è nell'Ambrosiana e che con quello fu messo a confronto. Ma poichè non possiamo anticipare il più diffuso studio di confronti che dobbiamo riserbare ad altra volta, ci limiteremo qui a osservare che se la mano di Leonardo ripassò e corresse l'opera del suo socio e seguace, a quest'ultimo spetta, a parer nostro, il più se non il meglio del bel ritratto maschile.

Leonardo da Vinci eseguì certo diversi ritratti di personaggi della Corte durante la sua permanenza a Milano. Dei ritratti di Lodovico il Moro, di Beatrice, di Massimiliano e di Francesco ai lati dell'affresco del Montorfano nel Refettorio delle Grazie s'è già detto. Nella raccolta di disegni degli Uffizi un disegno col ritratto ritenuto di Beatrice è detto di *Leonardo da Vinci* (fig. Vol. I, pag. 48). Ma la scritta è tarda e il disegno, del Cinquecento inoltrato, è debole, e con ricordi dell'arte del Boccaccino. Ancora del XV secolo può essere invece, nella stessa raccolta, il disegnino della testa

(1) E. Solmi. *Su una probabile gita di Leonardo da Vinci in Genova il 17 marzo 1498 per visitarvi quel porto* (in *Arch. St. Lomb.* 1910, pag. 439 e seg.).

del piccolo Francesco Sforza (fig. Vol. I, pag. 57), ch'è detto *disegnato da Leonardo da Vinci:* ma la scritta è del seicento e il disegno, non privo di carattere ma un po' molle, è della scuola del maestro e ricorda piuttosto la maniera del Beltraffio. Non è improbabile che altre volte Leonardo ritraesse i principi. Ma null'altro è rimasto.

Dei ritratti di Cecilia Gallerani e di Lucrezia Crivelli, ricordati con lode dai contemporanei, s'è già visto — nel precedente volume — che ne pensiamo. E non rimane che lamentare la perdita di quei ritratti che dovevano esser meraviglie d'arte, tali da giustificar l'elogio di una delle ritratte, la colta Cecilia Gallerani, al pittore: *credo non se ne trova a lui un paro.*

Non a Milano probabilmente l'artista eseguì quel ritratto a carbone d'Isabella d'Este di che è ricordo in una lettera di Lorenzo da Pavia del 13 marzo 1500 da Venezia (1). I rapporti d'arte così interessanti fra l'artista fiorentino e la marchesana sfuggono ormai ai limiti del nostro periodo e si svolgono fuori del ducato, dove tuttavia la dama aveva avuto occasione di conoscere il maestro e di apprezzarne l'arte. Ne fa fede direttamente una lettera d'Isabella a Francesco Gonzaga in cui scriveva d'aver conosciuto il grande artista a Milano durante la sua dimora presso la sorella Beatrice e indirettamente una sua lettera del 27 marzo 1501, con la quale incaricava Pietro da Novellara di cercare Leonardo a Firenze per pregarlo di dipingerle un quadro pel suo « studio », foss'anche un quadretto della Madonna *devoto e dolce come è il suo naturale* (2). Essa ne riceveva in risposta che la vita di Leonardo *è varia e indeterminata forte, sì che pare vivere a la giornata*, tanto che a Firenze egli aveva schizzato solo il gruppo della Sant'Anna, la Vergine, il Bambino con l'agnellino e lasciava dipingere ritratti ai suoi garzoni ai quali *a le volte in alcuno mette mano*; ma preferiva occuparsi di geometria, *impacientissimo del pennello.* Egli aveva con sè a Firenze il caro suo Salaino (3) e se l'era portato da Milano dove aveva avuto opportunità di rendergli e di riceverne servigi e prestiti di denaro.

A Milano — se crediamo a una lettera di Carlo d'Amboise alla Signoria di Firenze del 16 dicembre 1506 — Leonardo s'era fatto ammirare e amare da tutti (4). E prima di tutti egli vi aveva avuto caro Francesco Melzi, di nobile famiglia milanese, al quale lasciò — com'è noto — molte cose sue, come risulta da un brano di una lettera di Alberto Bendedio al duca di Ferrara che — per quanto edito — ci piace ripubblicare, traendolo dall'originale, per la sua importanza per la storia dei monumenti vinciani.

Et poiche ho fatto mentione de la casa de Melzi, aviso a V. Ex.ª che un fratello di questo che ha giostrato, fu creato de Leonardo da Vinci, et herede, et ha molti de suoi secreti, et tutte le sue opinioni, et dipinge molto bene, per quanto intendo, et nel suo ragionare mostra d havere juditio, et è gentilissimo giovane. L ho pregato assai volte che l venga a ferrara promettendogli che V. S. il vedera con bona ciera et dopo ch io son venuto l ho replicato ad un suo Barba gentilhomo molto da bene et honorato, che a lui non ho potuto dirlo, perche sta in villa per la febre quartana. Se piacera a V. Ex.ª ne farò ancora maggiore instantia. Credo ch'egli habbia quelli libricini de Leonardo de

(1) *Raccolta Vinciana*, 2.° fasc. 1906, pag. 46 e fonti ivi citate.

(2) A. Luzio. *I precettori d'Isabella d'Este,* e *Arch. St. dell'Arte.* Vol. I, fasc. 1.°

(3) Luzio, op. cit.

(4) Gaye. *Carteggio.* II. 94.

la Notomia, et de molte altre belle cose. Recordo a V. Ex.ª queste cosette, perchè li infermi sogliono essere svogliati, et desiderare varie cose. Et mi raccomando in sua bona gratia. Di Milano alli 6 di marzo 1523.

Di V. Ill.ma et ex.ma S. servo
Alberto Bendedio (1).

Ma poichè il tema che abbiam scelto è già vasto a sufficienza, il periodo della seconda dimora di Leonardo a Milano nel Cinquecento dopo la caduta del Moro non può essere ulteriore oggetto dei nostri presenti studi.

La " Resurrezione di Cristo ,, di Berlino.

Di altre opere che la critica s'industriò ad attribuire con incerta accoglienza a Leonardo, ma che, se mai, non sarebbero state eseguite da lui nel primo periodo milanese che eslusivamente ci interessa, non possiamo che far cenno fugace. Tale la *Resurrezione di Cristo* nel Museo di Berlino, « nobile creazione — per dirla con le parole di chi la fece oggetto di studio — per disegno e colore per quanto alcuni particolari rendano esitanti ad accettarla senza riserve » (2); tale la leggiadrissima e tanto vinciana Madonna già nella raccolta della signora Benois, a Pietroburgo che oggi molti danno al maestro stesso (fig. 630), d'influsso verrocchiesco, che il Liphart mise opportunamente a confronto con un disegno di Leonardo molto affine ch'è nel Museo del Louvre, e comunque di arte e di foggia ancor fiorentina (3); tale il ritratto di donna con la faina fra le braccia, della Galleria Czartoryski a Cracovia, opera delicatissima ma molto restaurata che, sebbene non ci induca a pensare senz'altro a Leonardo ma piuttosto — anche questo vedremo — al Preda (che certa critica un po' parziale insiste ancora a mostrarci pittore impacciato, duro e arcaico), presenta tuttavia del grande fiorentino il sentimento peculiare (4); tale la Madonna Litta del Museo dell'Eremitaggio a Pietroburgo che Leonardo elaborò con alcuni delicatissimi disegni che ci piace riprodurre (fig. 632-633) e che è fra le leggiadre composizioni del maestro più care ai seguaci, a un dei quali, forse Bernardino dei Conti, appartiene la copia ch'è nel Museo Poldi Pezzoli (fig. 631); tale il così detto ritratto di Ginevra Benci della Galleria Liechtenstein (5).

Del noto ritratto ambrosiano — la giovane dama di profilo — vedremo meglio parlando del De Predis, persuasi come siamo che quanto di leonardesco è in esso sia opera di una felice assimilazione delle migliori qualità del maestro da parte del Preda socio e collaboratore suo.

(1) *Ill.mo et Ex.mo Dn̄o, Dn̄o meo observ.mo Dn̄o Alfonso Duci Ferrariae et Ferrariae.* Archivio di Stato di Modena. Cancelleria Ducale. *Carteggio degli Ambasciatori Estensi. Milano. Busta N. 25.*

(2) SELWIN BRINTON. *Leonardo at Milan.* London. Bell. 1911.

(3) È opera giovanile di Leonardo o, tutt'al più, riproduzione di gran valore e fedeltà di una composizione di lui, del 1478 circa, secondo il Gronau in *Zeitschrift für bildende Kunst.* 1912. — E. VON LIPHART (in *Jahrb. der Kon. Preuss. Kunstsamm.* 1912. II, III).

(4) CAROTTI, op. cit. — E. SCHAEFFER. *Die Bildergalerie der Fürsten Czartoryski in Krakau* (in *Westermann's Monatshefte.* Aprile 1907) la dice goffamente restaurata nei contorni, nel fondo, nel contorno della mano destra, nei particolari ornamentali dell'abito, ma piena di bellezza tutta leonardesca, così da fargli ritenere che la « creazione » sia del maestro.

(5) W. BODE. *Leonard's Bildnis der Ginevra dei Benci* (in *Zeitschrift für bildende Kunst.* Agosto 1903).

Limitiamoci per ora a osservare come la schiera volonterosa di quelli che in questo piacevolissimo, delicato, timido ritratto — presentato alla moda arcaica di profilo — duretto di linee nella nuca e nelle spalle vedono un'opera di Leonardo, il maestro dalle audacie nuove per eccellenza, sia molto ridotta. E si ritorna di preferenza alla vecchia attribuzione al Preda proposta dal Morelli, nonostante quel colorito

Fig. 630. - Leonardo (?). Madonna col Bambino già della raccolta Benois.
Galleria di Pietroburgo.

chiaro, luminoso che si stacca dalla tavolozza solita al vecchio pittore lombardo. Anche se non vogliamo dare troppo peso all'attestazione incompleta dell'anonimo morelliano « el retratto in profilo insino alle spalle de Madonna... fiola del signor Lodovico da Milano maritata nello Imperatore Massimiliano fu de mano de . . . . . milanese » e che si vorrebbe, nonostante l'inesattezza del nome della persona ritratta, che non è quello di Bianca Maria Sforza, alludesse precisamente a quel ritratto ambrosiano — e in tal caso il pittor *milanese* non può essere che il Preda — non ci sentiamo di

attribuirlo in nessun modo a Leonardo. Il quale, nel ritrarre di profilo una figura femminile — ricordiamo un superbo disegno di Windsor — dà prova di una potenza d'interpretazione e di una sicurezza di modellato che il ritrattino ambrosiano è lungi dal vantare (Tav. XIV).

Così dicasi della *Belle Ferronière* del Museo del Louvre (fig. al Volume I, pag. 516-517) che sarà possibile forse restituire al Beltraffio quando avremo studiata in seguito la nobilissima attività, non del tutto ancor chiarita, del degno seguace di Leonardo. Così che dobbiamo accontentarci di indagare la potenza assimilatrice di Leonardo ritrattista in qualche raro disegno — vibrante di sentimento e pieno di superba scioltezza o rapidamente tracciato sul vero — sparso fra i suoi manoscritti.

Fig. 631. - B. dei Conti. Copia della « Madonna Litta ».
Museo Poldi Pezzoli.

Alla *Resurrezione* del Museo di Berlino (fig. 635) ci conviene tuttavia dedicare qualche parola non con la pretesa di risolvere l'importante quesito così efficacemente presentato dal Bode, ma piuttosto per aggiungere alle sue alcune nostre osservazioni (1). Il Bode non potè purtroppo offrire alcuna notizia o disegno originale che valesse a confermare la sua audace e bella ipotesi basata esclusivamente sull'esame critico del dipinto: il quale, nella figura di San Leonardo specialmente, in certo muover dei panni dalle pieghe morbide e del tutto vinciane e nel paesaggio roccioso e accidentato vanta un sapore leonardesco. Ma la figura principale è indubbiamente povera di modellato e diverse parti del quadro son deficienti così da consigliare un altro studioso di cose leonardesche, il Richter, a ritenere il quadro persino indegno

(1) W. Bode. *Leonardo's Altarfel: Die Himmelfahrt Christi* (in *Jahrbuch der Kön. Preuss. Kunstsamm.* Berlino 1884).

Fig. 632. - Leonardo. Primo pensiero per la « Madonna Litta ». Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 633. - Leonardo. Disegno definitivo per la « Madonna Litta ». Museo del Louvre. Parigi.

di uno scolaro di Leonardo e opera molto più tarda (1). E comunque non del periodo milanese lo ritenne altri che riconosce la bellezza del quadro (2). Tuttavia qualche affinità nello spirito che informa la figura principale del quadro della Galleria di Berlino con altri quadri di scuola leonardesca non manca. Ricordiamo, su tutti, una *Resurrezione di Cristo*, di maniera Giampietrinesca, che è in possesso del signor Fernando Parini di Breno (Milano) (fig. 634).

La scoperta del contratto per la *Vergine delle Rocce*, ch'è il primo lavoro di Leonardo a Milano e non fra gli ultimi, modifica ad ogni modo il lasso di tempo troppo largo ammesso dal Bode per l'esecuzione del quadro di Berlino: cioè fra la *Vergine delle Rocce* e la Sant'Anna. In tutti i casi, a parer nostro, il quadro di Berlino non fu eseguito nel periodo che è oggetto dei nostri presenti studi, anche se non si volesse ammettere che esso non è nemmeno opera italiana ma fiamminga tarda, come pensa qualche studioso, il Frizzoni fra questi. Le carte del luogo, da noi esaminate, non ricordano affatto quel dipinto, che tuttavia i vecchi storici locali videro nella chiesa di Santa Liberata a Milano ch'era situata verso la piazza del Castello sforzesco e di pertinenza degli scolari o confratelli di San Leonardo, poi di Santa Liberata. Così lo ricordava il Torre nei primi anni del Settecento: « Bramantino dipinse la tavola dell'altar maggiore effigiando un Cristo glorioso ascendendo i Cieli, e genuflessi ai due lati gli Santi Leonardo e Lucia, pittura veramente plausibile, tuttochè due secoli scorsi sia comparsa alla luce » (3). Il Lattuada scriveva la stessa cosa e attribuiva egli pure il quadro a Bramantino, aggiungendo che nel 1573, quando la Confraternita sotto la protezione di Santa Liberata fu colà trasportata per disposizione dell'arcivescovo Carlo Borromeo, i confratelli fecero ripulire la chiesa, come ricordava ancora un'iscrizione sulla porta del tempio (4). Abbiamo rintracciato numerosi ricordi sulla fondazione del pio luogo — dal legato di Leonardo Grifi di una cappellania sotto il nome di Leonardo alla Confraternita di Santa Liberata in Milano fin dal 1485, che però ebbe valore legale solo il 31 maggio 1496, fino agli inventari degli oggetti della Confraternita nel 1783 e a pitture eseguite nella chiesa stessa nel 1733. Ma del quadro nessun cenno; nemmeno nel diligente inventario del 6 luglio 1783, che pur ricorda le argenterie, le stoffe, i mobili sparsi nella chiesa, nella sagrestia, nei diversi locali e alcuni quadri: un'effigie di Santa Liberata, una Trinità, un San Lorenzo, un Santo Stefano, i quattro Evangelisti, la Beata Vergine, un ritratto *del conte Brivio* e, in sagrestia, *4 quadri diversi* e certi piccoli ovali dipinti (5). Se il famoso quadro fu realmente nell'Oratorio (le testimonianze del Torre e del Lattuada tolgono ogni dubbio) — e la presenza in esso di un San Leonardo fa suggestivamente pensare al legato del donatore che aveva lo stesso nome — nel 1783 non vi figurava più. Certo era stato levato e forse venduto precedentemente.

In alcuni di questi casi di quadri i quali, pur presentando caratteri leonardeschi, non sembrano raccogliere dalla critica concorde omaggio di una indubbia attribuzione al gran maestro, può dunque giovare tener presente — meglio che non si sia fatto fino ad ora — il fatto documentato, come s'è visto, di qualche collaborazione del

(1) J. P. RICHTER (in *Kunstkronik*. Lipsia, 24 settembre 1885).
(2) A. ROSEMBERG (in *Kunstkronik*. 25 dicembre 1884).
(3) C. DELLA TORRE. *Il ritratto di Milano*. 1714, pag. 199.
(4) S. LATTUADA. *Descrizione di Milano*. Tomo quarto, 1738, pag. 427.
(5) Arch. di Stato di Milano. Confraternite. Comuni. Milano. *Santa Liberata* (Buste 1492 e 1493).

Tavola XIV. — Leonardo. Ritratto muliebre. - Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 634. - Maniera del Giampietrino.
Particolare di una « Resurrezione di Gesù Cristo ».
Proprietà F. Parini di Breno.

Fig. 635. - La « Resurrezione di Cristo » con Santa Lucia e San Leonardo; dalla chiesa di Santa Liberata a Milano. - Museo di Berlino.

maestro all'opera de' suoi allievi. Uno studioso recente, il Siren, ha manifestato la persuasione di una collaborazione di Leonardo a opere dei suoi seguaci quali un ritratto femminile della Galleria Czartoriski, la *Belle Ferronière*, l'*Annunciazione* degli Uffizi, l'esemplare di Londra della *Vergine delle Rocce* (e per questo i documenti — s'è visto — corroborano l'asserzione), la Madonna Litta (1).

La Gioconda.

Il solo ritratto che la critica, con serio e indiscusso accordo, attribuisce a Leonardo è quello di monna Lisa del Giocondo. Ci convien parlarne perchè anche se pure è opera successiva alla prima lunga dimora di Leonardo a Milano e non piuttosto eseguita in questa stessa città, è certo ch'essa rappresenta il coronamento dell'opera intensa di ricerche e di analisi psicologiche da Leonardo compiute in quasi vent'anni di dimora nel ducato (Tav. XV). E a Milano l'opera bella fu veduta, studiata, copiata più volte dai fedeli del maestro.

I vecchi storici ricordano due ritratti femminili che sarebber stati eseguiti da Leonardo a Firenze. L'anonimo — dal quale il Vasari tolse il meglio della sua vita dell'artista — notava, togliendo a sua volta dal libro del Billi: « (Leonardo) ritrasse in Firenze dal naturale la Ginevra d'Amerigho Bency, la quale tanto bene finì, che non il ritratto ma la propria Ginevra pareva » e « ritrasse dal naturale Piero Francesco del Giocondo » (2); quest'ultima notizia vien spiegata come un'equivoco in cui l'anonimo sarebbe caduto col ritratto di Lisa del Giocondo. Il Bode credette di identificare il ritratto della Benci con quello ben noto della Galleria Liechtenstein preferibilmente attribuito a Lorenzo di Credi: ma l'identificazione non viene accolta unanimemente (3). Il Vasari precisò: « Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi, lo lasciò imperfetto; la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanableo. » Recentemente il Poggi scoprì negli Archivi fiorentini che monna Lisa non era di famiglia napoletana, come si credeva. Figlia di Anton Maria di Noldo Gherardini fiorentino abitante nel quartiere di Santo Spirito, popolo di Santa Felicita, via Maggio, il padre la dichiarò, nella portata al catasto del 1480 (quartiere di Santa Maria Novella, gonfalone unicorno) fra i componenti la propria famiglia in questi termini: *Lisa mia figliola d'età d'anni uno senza principio di dota igniuno*. Lisa era dunque nata a Firenze nel 1479: e quando Leonardo la ritrasse — se fu veramente fra il 1503 e il 1505 — poteva avere fra i ventiquattro e i ventisei anni (4). Ma oggi, per l'annerimento del quadro prodotto dall'alterazione delle vernici, la dama par mostrare parecchi anni di più.

Nel 1495 monna Lisa sposò Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo, che già aveva avute due mogli. Il marito di monna Lisa era fra i più ragguardevoli cittadini di Firenze, dei *Buonomini* prima, dei *Priori* poi.

(1) O. Siren. *Leonardo da Vinci*. Stockholm, ill. (in lingua svedese). Cfr. recensione di W. von Seidlitz in *Raccolta vinciana*, 7.° fascicolo, 1911, pag. 86 e seg.

(2) C. de Fabriczy. *Il Codice dell'anonimo Gaddiano* (in *Arch. St. Italiano*, 1893).

(3) Jens Thiis. *Leonardo da Vinci*. (London H. Yenkins) l'attribuisce al Verrocchio e la ritiene la stessa donna « dalle belle mani » del busto scolpito dal Verrocchio ch'è nel Museo Nazionale di Firenze. Ma le due effigi non corrispondono.

(4) V. *Il Marzocco*, 21 dicembre 1913.

Il ritratto, a quanto sembra, non fu consegnato dall'artista al committente: ma, portatoselo da Firenze a Milano — dove fu copiato più volte — Leonardo preferì venderlo al re di Francia per quattromila scudi d'oro. Francesco I lo fece collocare nel gabinetto dorato di Fontainebleau (1). E qui, più tardi nel 1625, lo vide e lo descrisse con entusiasmo il Del Pozzo: « un ritratto della grandezza del vero in tavola incorniciato di noce intagliato, è mezza figura ed è ritratto di una tal Gioconda. Questa è la più compita opera che di quest'autore si veda, perchè dalla parola in poi altro non gli manca » (2). Poichè nella nota lettera dell'aprile 1501 dell'informatore di Isabella d'Este — nella quale son ricordati i dipinti che Leonardo stava eseguendo — non è fatto cenno di questo ritratto, s'è pensato che esso sia posteriore e che appartenga — s'è visto — al periodo 1503-1506. Monna Lisa, all'inizio del ritratto, avrebbe avuto circa ventisei anni, se è vero che andò sposa a diciotto (3).

Ma recentemente il Coppier ha emesso un dubbio che ha portato qualche emozione nel campo numeroso degli ammiratori del suggestivo ritratto (4). Rappresenta esso veramente monna Lisa del Giocondo? Il Vasari ce ne offre una descrizione che non corrisponde molto al ritratto. « Nella qual testa chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere: perchè quivi erano contraffatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere. Avvenga che gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo: e intorno a essi erano tutti que rossigni lividi e i peli, che non senza grande sottigliezza si posson fare. Le ciglia per avervi fatto il modo del nascere i peli della carne, dove più folti e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali. Il naso con tutte quelle belle aperture rossette e tenere si vedeva essere vivo. La bocca con quella sua sfenditura con le sue fini unite dal rosso della bocca con la incarnazione del viso, che non colori ma carne pareva veramente. Nella fontanella della gola, chi intensissimamente la guardava, vedeva battere i polsi: e nel vero si può dire che questa fussi dipinta d'una maniera da far tremare e temere ogni gagliardo artefice e sia qual che si vuole » (5). Facciam grazia del seguito, in cui è detto come i buffoni la « facessino stare allegra », per toglierle « quel malinconico » ch'è proprio dei ritratti. Ma delle bellissime mani e del paesaggio accidentato e pittoresco del fondo non una parola. Ora la dama ritratta, che il Vasari dice « bellissima », non è tale, a tutto rigore, se non si vuol tener conto della bellezza tutta spirituale che la anima; e sopratutto — osserva il Coppier — manca delle sopracciglia intorno alle quali il Vasari, con le sue ben elaborate frasi, s'è volontieri indugiato: e ne manca perchè le dame eleganti di Firenze di quel tempo se le strappavano col *pelatoio*, per seguir la moda. Il Vasari, in conclusione, scrisse per sentito dire e scrisse inesattamente. Egli non vide mai il ritratto, dipinto e portato in Francia a un dipresso quando egli nasceva. Il Coppier ne conclude che il ritratto meraviglioso non può esser quello della Gioconda ma è piuttosto una cosa sola con certa figura di donna che, sul finire del 1512, il magnifico Giuliano De Medici gonfa-

(1) Il ritratto passò al Louvre dopo la Rivoluzione. Cfr. G. LAFENESTRE et G. RICHTENBERGER. *Le Musée National du Louvre*. Paris.

(2) Biblioteca Barberini. LX, n.° 64, c. 192-194. (E. MÜNTZ. *Leonard de Vinci*. Paris, Hachette, 1899).

(3) W. SEIDLITZ, op. cit. II.

(4) ANDRÉ-CHARLES COPPIER. *La « Joconde » est-elle le portrait de « Mona Lisa »?* (in *Les Arts*. Janvier 1914).

(5) VASARI. *Vite. Lionardo da Vinci*, ecc.

loniere di Firenze aveva ordinato al divino artefice: ed è Leonardo stesso che ce ne assicura mostrando, il 10 ottobre 1516, al cardinal d'Aragona a Cloux i suoi quadri fra i quali era pur quello. Nel quale Leonardo, pur prendendo a modello una dama fiorentina del tempo, accuratamente depilata di ciglia e di sopraciglia, avrebbe raffigurato « l'idéale conception, la soeur plus parfaite de la Sainte Anne et des deux Saint Jean ». Ma come spiegare il fatto che nel 1625 Cassiano Del Pozzo descrivesse precisamente questo ritratto chiamandolo la Gioconda e osservando pure che mancava di sopraciglia? e che nel 1642 il padre Dan, visitando Fontainebleau, ricordasse il ritratto sotto il nome che oggi ancor porta e precisando che Francesco I l'aveva acquistata per quattromila scudi d'oro? (1) e che l'inventario di Fontainebleau, pubblicato nel 1781 dall'abate Guilbert, vi ricordi una copia osservando che l'originale era allora a Versailles, attribuendo quest'ultimo a Leonardo e chiamandolo a sua volta Lisa moglie di un fiorentino di nome Giocondo? Il Coppier spiega tutte quelle vecchie testimonianze come altrettanti prodotti della leggenda fabbricata dal Vasari che, in una parola, avrebbe battezzata col nome di monna Lisa la bella incognita fiorentina, l'ideale a cui l'artista avrebbe dato forme e colori. Per quanto, di fronte alla bellezza dell'opera d'arte, il quesito iconografico sia di secondaria importanza, noi diremo che l'ingegnosa ipotesi del Coppier (che per dar peso alle sue argomentazioni riproduce veramente troppe figure femminili che a lui sembrano depilate di sopraciglia e attribuisce a Leonardo varie cose di dubbia paternità) non ci persuade (2). Troppi vecchi scrittori dovremmo accusare di leggerezza nell'aver seguito il Vasari; il quale, d'altronde, non era tanto conosciuto in Francia quanto lo scrittore francese sembra credere. E dovremmo per di più accusare anche il milanese Lomazzo d'aver pur seguito, nella seconda metà del cinquecento, il Vasari, quando scriveva « chi desidera di veder nella pittura (opere perfette ed eccellenti) miri l'opere finite — benchè siano poche — di Lionardo Vinci come la Leda ignuda e il ritratto di Mona Lisa Napoletana, che sono nella fontana di Beleo (Fontainebleau) in Francia, e conoscerà quanto l'arte superi, e quanto sia più potente in tirare a sè gli occhi de gli intendenti che l'istessa natura » (3). Dal che risulta pure come la leggenda — se è veramente tale — che la dama fosse napoletana, ha vecchie origini.

* * *

Occorre dire che — come per tutte le opere vinciane — anche per la Gioconda s'è fatto un gran spreco di frasi? La favola dei buffoni che la tenevano allegra mentre l'artista la ritraeva, il sorriso misterioso della dama, il suo significato recondito, le sue mani son sempre stati altrettanti temi all'apologetica dei tempi antichi e moderni. S'è persin detto che le forme di monna Lisa rivelano — con la dignità dell'educazione fiorentina — la sua origine napoletana (4); ciò, naturalmente, prima che le scoperte del Poggi assicurassero ch'essa è fiorentina.

(1) DAN F. P. *Trésor de Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, ecc. Paris, 1642.

(2) Egli riproduce pei confronti il San Giovanni del Louvre, il disegno detto d'Isabella d'Este, di profilo, nel Louvre, il ritratto di fronte d'una incognita negli Uffizi, i disegni, per la *Cena*, di Weimar.

(3) G. P. LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, ed. 1590, pag. 7.

(4) W. VON SEIDLITZ. *Leonardo da Vinci*. Vol. II.

Tavola XV. — Leonardo. « Monna Lisa del Giocondo ».
Museo del Louvre, Parigi.

La dama è seduta fra due colonnette di una loggia aperta ai due lati (a giudicar dalla luce che vien dal davanti) come eran la loggia delle *Dame* e la *Falconiera* nel castello di Vigevano. Essa riposa in un atteggiamento che non si saprebbe ideare più dignitoso e composto, su una poltrona: il braccio sinistro steso sul bracciale, la mano destra mollemente abbandonata sulla sinistra. Questo così naturale atteggiamento piacque particolarmente al maestro: lo riprodusse, in altra posizione delle mani, nel disegno ancor verrocchiesco della Biblioteca di Windsor (fig. 636) e in quello per la cosidetta Isabella d'Este del Louvre. Quanta differenza dall'atteggiamento — che par di una modella piuttosto che di una dama sicura di sè — della *Belle Ferronière,* dalle braccia tronche da quel rigido davanzale alla maniera antica, con quel fondo scuro uniforme! Il ritratto che chiameremo anche noi di monna Lisa rivela criterî d'arte del tutto opposti: le bellissime mani, necessarie ad animare il ritratto, l'accenno alla poltrona che fa indovinare il resto della figura, il paesaggio cosparso d'aria e di luce vivida, primaverile, sono altrettante innovazioni del grande artista che conosce il valore anche delle piccole, delicate cose. La dolce signora — non bella, con quelle gote un po' gonfie in basso, con quel mento troppo breve e appuntito in confronto ai larghi piani del viso e alla distanza degli zigomi fra loro, con quel principio di adipe sopracigliare che fa borsa nella regione intorno agli occhi castagni privi di sopraciglia — è tuttavia irresistibile di bellezza spirituale. L'espressione del sentimento intimo — che fu interpretato da qualche scrittore per leziosità — la sicurezza di se che la fa assomigliare a una regina sul trono, il lieve sorriso tra l'ironico e l'indagatore a pena abbozzato dalla bocca bellissima, fecer dire che la dama ha in se qualcosa di inquietante, come di chi presenti un grave quesito a cui non si sa rispondere: perchè il pittore, cogliendo un'espressione eccezionale, superiore, che nella vita reale sarebbe fugace come tuttociò ch'esce dell'ordinario, la eternò nel capolavoro. La scelta stessa dei colori, nella felicissima intonazione, con quel corpetto verde dalle maniche giallognole, quel viso d'una tonalità più oscura che il collo e il principio del petto — che per rimaner più coperti conservano una tinta più chiara (e la constatazione rientra nei canoni artistici di Leonardo), — i contrasti fra il color caldo intenso dei primi piani del paesaggio e l'azzurro delicato delle ultime rocce degradante in quelle meravigliose striscie argentine di nebbie fino all'evanescente orizzonte, son bellezze prima d'allora non mai così intimamente raggiunte dall'arte italiana. L'artista s'è rivelato il più acuto indagatore dei segreti della natura. Le sorde vernici e qualche ritocco hanno attutito lo splendore antico; il tempo e i vecchi lavacri avrebber tolto — se pur v'erano — que' lustri e quelle « aquitrine » degli occhi e i rossigni lividi e i peli, dove più folti e dove più radi, di cui parla con tanta compiacenza il Vasari: ma le parti luminose del colorito antico nei bordi della

Fig. 636. - Leonardo. Studio di mani. Biblioteca R. di Windsor.

tavoletta salvati dalla cornice e in qualche lieve sprazzo di azzurro intenso del cielo che richiama il fondo del Cenacolo, rivelarono quanta vigorosa bellezza cromatica vi si celi tuttora. L'artista ha raggiunto delicatezze squisite nel modellar le mani grassocce e morbide, nel girar le mille pieghe delle forti braccia, del corpetto finissimo ornato di una bordura dagli intrecci cari a Leonardo, della lieve sciarpa attorcigliata intorno

Fig. 637. - Disegni di rocce. (Codice Atlantico. Folio 145. v.).

alla spalla, del velo sottile intorno ai capelli fluenti, e nel riprodurre gli sbattimenti di luci piccole e vivaci sui panni, sulle parti più sporgenti del viso, e nelle acque serpeggianti e lucenti del paesaggio che han riflessi argentini magnifici come sulle acque scorrenti dai ghiacciai.

Per la grande scarsezza di dipinti del maestro arrivati a noi non ci è dato di constatare qual posto occupasse questo ritratto nella parabola artistica leonardesca. Perduti i ritratti della Gallerani e della Crivelli noi non sappiamo se esso, di fronte a quelli, rappresenti una maggior altezza fra le altre raggiunte dal genio creatore. Le tappe intermedie fra la Vergine delle Rocce e la Gioconda ci mancano per giudicare dell'evoluzione del maestro nella rappresentazione della dolce e pensosa femminilità.

Un ventennio separa le due opere. E dopo il delicato, ancor ingenuo raccoglimento della Madonna adorante il Figlio entro il cupo e quasi pauroso antro roccioso, la scioltezza della Gioconda, così signorilmente matronale, con quello sfondo di paesaggio aperto a un vasto panorama alpino, appare improvvisamente come una rivelazione; così che il cruccio per la scomparsa di quelle opere intermedie si fa maggiore. Il pittore aveva conservato quel suo sano equilibrio che gli permetteva di riprodurre con finezza di miniatore i particolari più minuti senza danno della grandiosità del movimento. Il suo pennello sempre giovanile s'indugiava ancora, dopo un ventennio, nelle più delicate cose come se ciascuna fosse scopo a se stessa: e accarezzava con infinito amore, con

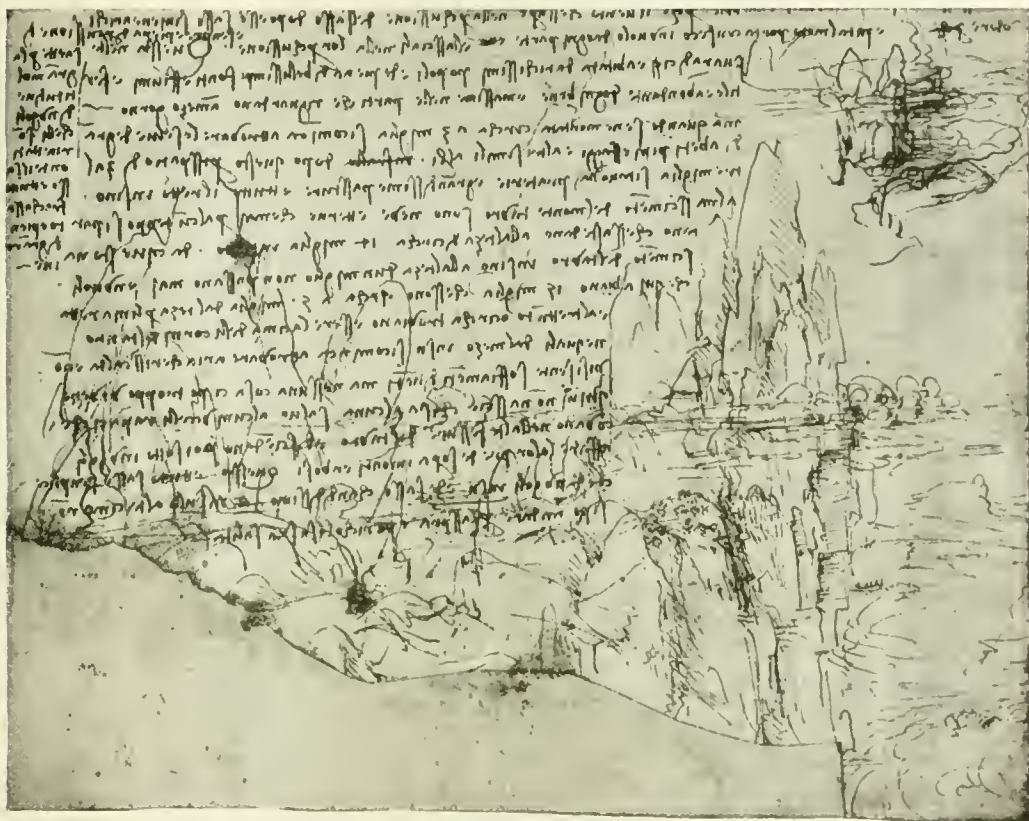



Fig. 638. - Disegni di rocce. (Codice Atlantico. Folio 145. v.).

instancabile insistenza le trecce morbide come seta, le mille pieghe dei panni che la luce rasenta e avviva e in cui le ombre s'annidano profonde, gli accessori della figura e dello sfondo che più si osservano e più si illuminano e sembran muoversi come cose vive. Ma i visi delle sue figure perdevan le ultime crudezze giovanili e il paesaggio si apriva a un calore nuovo. Le rocce del primo quadro, con quelle interminabili teorie di punte e di guglie che si toccano come coralli, ispirate da una fantasia mal contenuta, hanno ceduto il posto a catene di montagne fra cui serpeggia il fiume spumoso. La fantasia è stata sostituita dall'osservazione diretta di quel magnifico paesaggio lombardo al quale l'artista scienziato ha chiesto i suoi segreti e le sue attrattive. Il paesaggio che anima così singolarmente il ritratto di monna Lisa è

indubbiamente ispirato dal vero. Come il profilo dei monti fra cui s'insinua il fiume sormontato da un ponte ricorda da vicino quello delle catene che sorgon presso Lecco viste da Olginate, così il corso dell'Adda a Paderno, con l'aspro e pittoresco paesaggio dall'irta cortina di rocce aguzze fra le quali spumeggia e gira il fiume ricorda

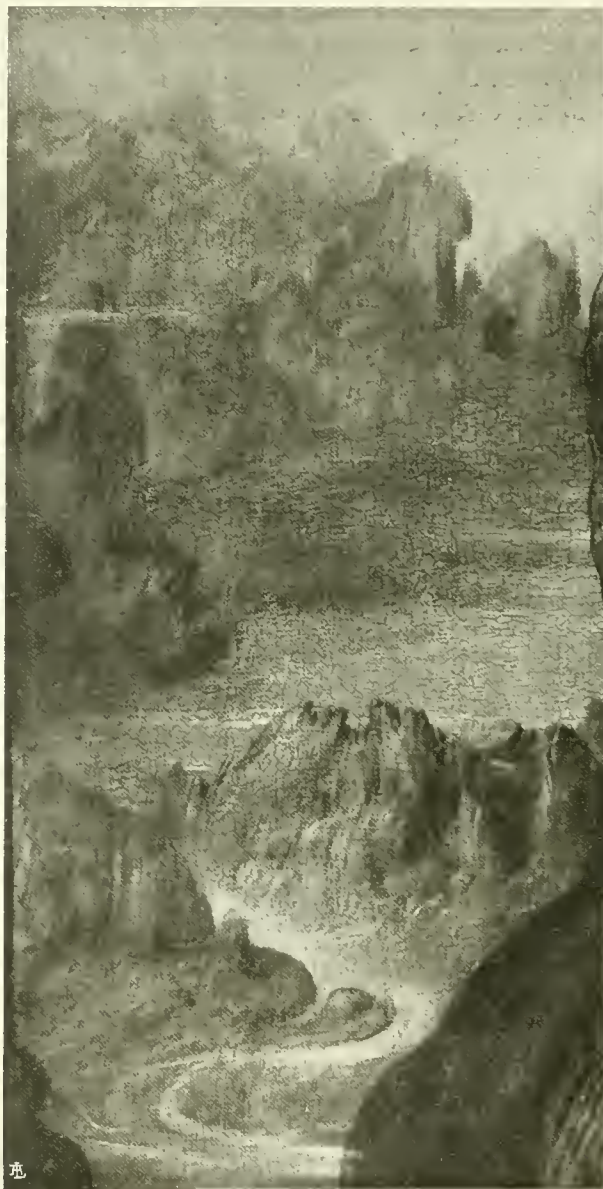



Fig. 639. - Leonardo. Particolare del paesaggio della « Gioconda ».

quello che a Leonardo piacque, con qualche libertà, riprodurre. Vi son quei profili caratteristici delle rocce — oggi smussate in parte e arrotondate dalla lunga corrosione delle acque incessanti e dei venti — che Leonardo, quando dipinse il ritratto, conosceva intimamente per esservisi intrattenuto a studiare i problemi delle acque e a

Fig. 640-643. - Vedute delle rapide dell'Adda a Paderno.

indagare le forze motrici. Fra gli stessi suoi disegni, quelli sopratutto dei fogli 145 v. (fig. 637 e 638) messi a illustrare fantasticamente un racconto leggendario e i *corni di tanta altura di monte Tauro* che Leonardo non conosceva che di nome — lo constatarono geografi valenti come il Baratta e l' Errera — sono ispirati invece dalla natura cricostante e da lui, secondo una sua abitudine anche per altri argomenti, riprodotti, naturalmente con quella libertà che a tanto artista e di tal fantasia si conviene a corredo degli scritti (1) (fig. 639 a 643). E coi profili caratteristici l'artista riprodusse da quel luogo a lui famigliare le suggestive nebbie argentine che s'alzano dalle acque a strati densi biancastri e fra le quali le rocce prendono aspetti innaturali e strani. Sul cielo coperto e biancastro che — com' egli assicura — dà maggior rilievo alle cose e le fa circonfuse di luce serena e uniforme la dama par regnare come simbolo dell' eterno femminino dell' arte italiana nella Rinascenza.

La scuola lombarda conobbe e ammirò il ritratto del maestro. Le numerose copie che se ne conoscono e che rivelano nel colorito, nelle forme sode, nei fondi uniformi la scuola milanese, lo lascian credere. L' atteggiamento piacevole delle braccia incrociate fu riprodotto più o meno liberamente più volte, a incominciar dal disegno del Museo del Louvre, preteso ritratto di Isabella d' Este, di profilo che la critica attribuisce a Leonardo stesso, nonostante lo scorcio poco persuasivo delle braccia. Quell'atteggiamento di monna Lisa ritorna nel disegno a « sanguina » del ritratto di Isabella d' Este nella Galleria degli Uffizi che viene attribuito variamente al Sodoma, al Pontormo, a Leonardo stesso (fig. del Vol. I, pag. 497 a 500-501) (benchè quest'ultima attribuzione sia da scartarsi per la mollezza del modellato e la monotonia del disegno dei capelli, della catenella, delle decorazioni della veste) e nelle numerose copie della nota donna nuda derivanti dal disegno di scuola leonardesca ch'è nella collezione Condè a Chantilly (fig. 644).

E poichè l' atteggiamento stesso delle mani figura nel ritratto di Margherita Colleoni prima moglie di Giangiacomo Trivulzio, ch'è nella Galleria di Berlino (fig. 645), opera sicura di Bernardino dei Conti da Castelseprio, pittore degli Sforza prima, dei Trivulzio poi e la cui attività non sembra essersi svolta fuori di Lombardia, è certo ch' egli ebbe sott'occhio, a Milano, l'esemplare vinciano (2). Raffaello stesso non

(1) Avevamo enunciato il sospetto dei rapporti fra il fondo del ritratto e l'Adda a Paderno fin dal gennaio u. s. esaminando a Milano a lungo, e anche senza vetro, il dipinto e confrontandolo coi fogli del Codice Atlantico e con numerose fotografie eseguite lungo il corso dell'Adda (V. *Il Secolo* 2 gennaio 1914). Recentemente abbiamo avuto la soddisfazione di constatare che il prof. Torquato Taramelli aveva pur riscontrati quei rapporti asserendo, nell'adunanza del 12 febbraio 1914 del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere (V. *Rendiconti*, Vol. XLVII, fasc. 4: *Il paesaggio della « Gioconda » e « l' uomo pliocenico di Castenedolo »*) che « nel paesaggio che forma lo sfondo di questo ammirabile dipinto (la Gioconda) è evidente la somiglianza colla incomparabile veduta delle rapide dell'Adda nel tratto del canale di Paderno: località ben nota al sommo italiano per avervi egli dimorato quando dirigeva la costruzione delle famose conche, da lui perfezionate e rese pratiche. »

(2) Il ritratto di Berlino reca scritto, in basso, in quel carattere minuto ch' è proprio a Bernardino dei Conti, *Margarita Coleonea Nicolini* e a destra, in alto, in carattere più tardo, MARGARITA COLEONEA e ai lati, in grandi lettere antiche ma ripassate, MARGARITA COLEONEA NICOLINI FILIA ET MAGNI TRIVVLT. PRIMA VXOR. La dama nacque nel 1455, morì nel 1483: era figlia di Nicolino Colleoni parente del famoso condottiero e di Cia Visconti e sposò nel 1467 Giangiacomo Trivulzio condottiero e maresciallo di Francia. Il ritratto fu certamente eseguito dopo la morte di lei. È in legno di pioppo, alto m. 0.75, largo m. 0.55 (V. Catalogo della Galleria di Berlino edito dal Bard).

Le copie della Gioconda son quelle della Galleria Corsini a Roma (fot. Anderson 4054), del Museo del Prado a Madrid, a fondo nero e con le sopraciglia e le ciglia ben segnate a differenza del-

Fig. 644. - Scuola leonardesca.
Disegno della collezione Condé a Chantilly.

Fig. 645. - B. dei Conti. Ritratto di Margherita Colleoni.
Galleria di Berlino.

rimase insensibile al capolavoro e vi si ispirò direttamente nell'atteggiare Maddalena Doni sul foglio ch'è oggi al Louvre.

Nonostante i tentativi della critica per rintracciare nuove opere di Leonardo, spinti dalla sete dell'ignoto, del grande e suggestivo ignoto, il numero delle opere di pittura del maestro arrivate fino a noi rimane dunque di una povertà desolante. Eppure contemporanei e vecchi biografi ci assicurarono ch'egli eseguì altre, ben altre opere che oggi cercheremmo invano.

« Dov'è andata a finire la rotella di legno? Dov'è la testa della Medusa? E il cartone d'Adamo ed Eva nel paradiso terrestre? E le due Vergini Marie del 1478? Dov'è il ritratto di Lodovico il Moro? di Beatrice d'Este? di Cecilia Gallerani? di Lucrezia Crivelli? di Costanza d'Avalos? dov'è la Madonna del gatto? la Madonna de' fusi? la Madonna della caraffa? E la battaglia d'Anghiari? La Leda? La Pomona?... Perduti, distrutti i busti di femmine che ridono, i busti di fanciulli, il busto di Cristo, il colossale modello della statua equestre per Francesco Sforza. E per lo contrario quante pitture e sculture cento volte attribuite a Leonardo ed altrettante negategli! La Madonna col bambino del Museo di Dresda non è sua; la Madonna col cardellino del Museo di Monaco tanto meno, la Madonna Litta peggio che peggio, di quelle del Museo di Granata e del Museo di Asburgo non se ne parli; la Resurrezione del Museo di Berlino non convince nessuno. Oh! inesauribile fecondità dei critici, specialmente tedeschi! » (1).

Dove sono l'adorazione del Bambino, la Madonna reggente il figlio nudo, sulle braccia incrociate e gli altri soggetti sacri che vediam rapidamente schizzati, qua e là, in disegni del maestro? Fra i fogli del Codice Atlantico e altrove ritornan studi fugaci per una Vergine in adorazione del figlio. Fu eseguita? e in tal caso dove finì essa?

È dunque sul ristrettissimo numero di opere sicure, indiscusse, di Leonardo che dobbiam convergere il nostro amore e la nostra ammirazione. La rarità eccezionale dei dipinti del grande fa accrescere le cure e il rispetto di cui dobbiam circon-

l'originale (fot. Anderson 6119); tempo fa ne possedeva una del tutto analoga all'originale un sig. Walter di Ginevra che ce ne mostrò una fotografia. Un'altra ne possiede a New York un dott. Erdmann proveniente, sembra, da Parigi. Ben più numerose son le repliche tolte dal disegno della Gioconda nuda di Chantilly. Si trovano nella collezione dell'Eremitaggio a Pietroburgo; presso il sig. C. Pisoni di Milano (già nel Museo Settala: esemplare delicato ma tardo, con una gran corona di fiori intorno alla figura, che vantò per un momento una fama immeritata quando fu scoperta a Milano); presso il signor Kaupe a Pallanza (già di proprietà privata a Bologna) esemplare vivace di colore, diligente, un po' grossolano nel modellato; nella collezione di sir Kenneth Muir Mackenzie a Londra analoga a quella Pisoni (opera più diligente che corretta, difettosa negli occhi); un cartone nella raccolta Spencer e che figurò nella Esposizione del Burlington fine Arts Club a Londra nel 1898, che il Cook sospettò fosse una copia francese: un disegno della testa è nella collezione dell'Ambrosiana. Qualche altra copia dovrebbe trovarsi altrove: fra cui una presso il conte Primoli a Roma proveniente dalla collezione del cardinale Fesch (V. Catalogo del Museo del Louvre di Lafenestre e Richtenberger). — F. Malaguzzi Valeri (in *Rassegna d'Arte*. Marzo 1909). — C. J. Foulkes (ibid. Febbraio 1910). — H. Cook (in *Burlington Magazine*. Maggio 1909). Il Seidlitz ricordò (op. cit. Vol. II) altre copie della Gioconda in casa Mozzi a Firenze, nella villa Sommariva sul lago di Como, nella collezione Torlonia a Roma, nella Galleria di Monaco, presso il sig. Henry Dauby, Seymour, un'altra già presso Wood Burne a Londra, un'altra ancora nel Museo di Christiania, del seicento, sotto il nome del Luini (!); altra presso il conte Chabrieres Arles a Parigi e un disegno a Milano presso un avvocato Rosmini: disegno oggi irrreperibile.

(1) E. Solmi. *La resurrezione dell'opera di Leonardo* (in *Conferenze fiorentine*. Milano 1910).

darli. E questo può ben spiegare come non si osi di togliere alla tavola della *Vergine delle Rocce* del Louvre i ritocchi e quello strato di pesante vernice che l'affumica e dà alle carni un colore giallognolo che le fa apparire ammalate, accrescendo fino all'inverosimile la tenue, tranquilla tonalità bruna cara al pittore, che, ridonata al suo stato originale, dovrebbe sembrarci una grande rivelazione; come non si osi levare, dal cartone della Sant'Anna, le due parti laterali evidentemente aggiunte più tardi; come sopratutto si spinga il rispetto, timoroso di novità, pel ritratto di monna Lisa fino a non tentare di levarle quella terrea patina che l'alterazione delle vernici le ha tristemente steso sopra.

***

Leonardo architetto.

Leonardo architetto è, dell'attività del grande fiorentino, un aspetto men noto, nonostante le ricerche del Geymüller e le induzioni di altri. Si vuole che in una annotazione — senza data ma che si ritiene del periodo 1490-1500 — di *ingeniarii ducales* figuri anche, insieme a Bramante, al Dolcebono, al Batagio, *Leonardus de Florentia, ingeniarius et pictor* (1). L'Uzielli, dal canto suo, trovò che nel 1498 Leonardo era ingegnere camerale. Compito degli ingegneri camerali era la cura dei fiumi, dei navigli, dei corsi d'acqua, delle rive e dei canali di ragione del governo, di far stime delle riparazioni dei beni governativi e simili (2).

Il Solmi credette di poter limitare l'attività di Leonardo quale ingegnere camerale del ducato al periodo 1498-1499. L'artista si sarebbe occupato dello studio dei canali del Novarese che Lodovico il Moro voleva sistemare a vantaggio dell'agricoltura e delle industrie locali. Forse, in quell'occasione, Leonardo ebbe a interessarsi dei corsi d'acqua di Ivrea, dove probabilmente si recò, a giudicare da un disegno diligente di una chiusa di scarico del naviglio di Ivrea ch'è nel Codice Atlantico e da una nota sulle montagne che sorgono fra Ivrea e Aosta (3). I principi scientifici dell'idraulica interessarono sempre da vicino il nostro.

Qualche altro accenno documentato sull'attività dell'enciclopedico maestro al di fuori dell'arte pura non manca negli ultimi anni della sua permanenza a Milano. Egli stesso scrive: *A dì primo d'Agosto 1499 scrissi qui de moto e peso* (4). Nell'anno stesso egli diede un parere sopra i movimenti del Monte del Re ora detto Monte di San Miniato a Firenze (5). Ciò che trova conferma in una lettera di Carlo d'Amboise assicurante che nei primi anni del cinquecento Leonardo godeva fama di essere valentissimo, oltre che nella pittura, anche nell'architettura e in ogni ramo dello scibile (6).

Ma, a dir vero, i tentativi della critica moderna per appurare quanto ci sia di realmente pratico nella congerie di disegni architettonici leonardeschi hanno approdato a ben poco, almeno per quel che riguarda il primo periodo milanese.

(1) CALVI. *Notizie dei principali professori di belle arti*, ecc. III. Milano 1869, pag. 89.
(2) G. UZIELLI. *Ricerche*, ecc. I. 1896.
(3) E. SOLMI. *Leonardo da Vinci ad Ivrea* (nel *Boll. St. bibl. Subalpino*. XVII).
(4) Codice Atlantico 104. r.
(5) UZIELLI. *Ricerche*, ecc. Serie II. Roma. Salviucci 1884, pag. 216.
(6) GAYE. *Carteggio*. II, 94.

Invano, attraverso le impressioni fugaci e gli schizzi di fantasia disseminati nel Codice Atlantico, s'è cercato di avvicinare, con qualche risultato, i disegni agli edifici del tempo coi quali sembrano avere maggior analogia.

Il Geymuller (1) ha potuto asserire che anche nell'architettura Leonardo era più dotto che altri di lui più celebri architetti; e noi possiamo convenire col grande studioso dell'architettura italiana del Rinascimento se egli volle alludere alla dottrina

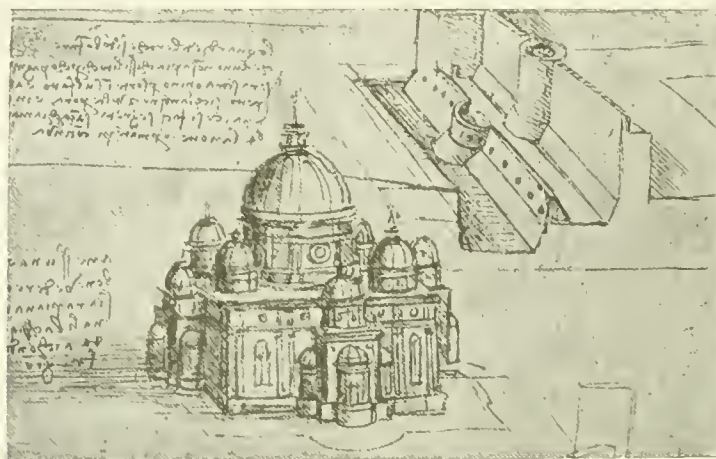



Fig. 646. - Leonardo. Disegno di una chiesa. (Dal RICHTER, Vol. II.).

Fig. 647. - Leonardo. Disegni per chiese. (Codice Atlantico. Folio 305. v.).

speciale al nostro artista: una dottrina tutta speculativa e teorica. Ma non potremmo seguirlo s'egli avesse voluto riferirsi anche a quella coltura caratteristica dei veri e grandi architetti del Rinascimento italiano, dal Brunellesco a Michelangelo, che consisteva in una felice fusione della conoscenza dell'arte costruttiva antica con la pratica personale delle leggi statiche ed edilizie. Per questo non accoglieremmo senza molte

(1) H. VON GEYMÜLLER. *Die architektur der Renaissance in Toscana.* München. Bruckmann. 1885-1908. Vol. V. *Leonardo da Vinci architetto.*

Fig. 648. - (Ms. *L* dell' Istituto di Francia).

Fig. 649. - Leonardo. Schizzi per chiese. (Codice Atlantico. Folio 395. r.).

riserve l'opinione dello Spinazzola che lo proclamò un grande architetto militare (1). In Lombardia, — terra di costruttori per eccellenza, dove una corona di castelli di carattere schiettamente militare, siano essi destinati alla difesa dei passi come a Bellinzona oppur piccole rocche di difesa locale come Soncino, attesta ancora delle grandi quantità pratiche, multiformi dei nostri ingegneri militari del Quattrocento — ben poco aiuto portarono certamente i progetti dell'artista fiorentino. Può darsi che — come piacque asserire allo scrittore — i suoi progetti ci

Fig. 650. - Leonardo. Disegni per chiese. (Ms. *B* dell' Istit. di Francia).

mostrino anch' essi, come le altre sue opere, forme che invano si cercherebbero in altri. Ma son forme che quasi esclusivamente si aggirano nel campo speculativo, e che avrebber tutto da perdere a essere prese in considerazione per tradurle in realtà. Basta far oggetto di esame i cento disegni di chiese a cupole e di edifici turriti disseminati nel Codice Atlantico (2) e immaginarli un momento eretti tal quali accanto

(1) V. Spinazzola. *Leonardo architetto* (nel volume *Leonardo da Vinci. — Conferenze fiorentine.* Milano, Treves, 1910).

(2) Richter. II. Tav. LXXXII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCI, XCII, XCIX.

alle elegantissime e pur tanto sapienti costruzioni di Brunellesco e dell'Alberti, di Bramante e del Battagio per persuadersi del loro effetto scenografico — ci si passi la parola — ma non resistente alla critica edilizia: per persuadersi sopratutto che si ha torto a dare a quei graziosi disegni — che sicuramente l'artista eseguì quasi per passatempo personale o, se si preferisce, per una soddisfazione tutta intima di squisito sognatore — un'importanza che essi non hanno. Come interpretare diversamente quelle bizzarre altissime torri a mo' di fari ergentisi nel centro del Castello di Milano o, più basse e sormontate da gugliette aguzze come minareti, agli angoli del fortilizio sforzesco? (1). Indotto dalla sua simpatia per un tipo di costruzione religiosa sviluppata in altezza

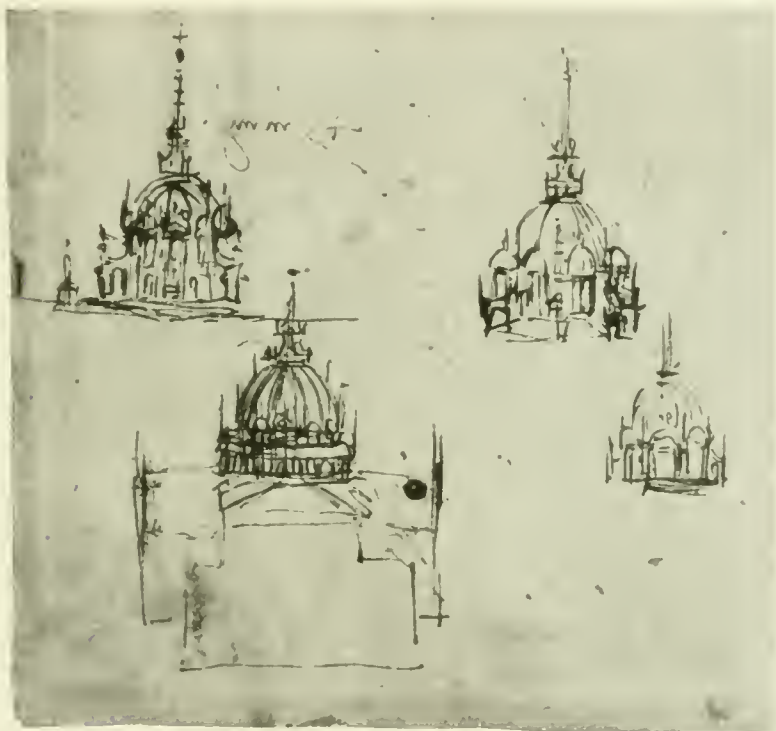



Fig. 651. - Leonardo. Disegni per guglie. (Codice Atlant. Folio 266. r.).

nell'incrocio delle due navate (sistema ch'egli aveva validamente propugnato come del tutto italiano pel Duomo di Milano) egli si divertì a disseminare ne' suoi fogli, in mezzo a scritti e a disegni di tutt'altra natura, una quantità innumere di chiese, viste nel loro insieme, dall'alto, ora a croce greca, ora a croce latina che, man mano per effetto della dilagante fantasia del disegnatore, assumon le forme più bizzarre e men pure. Il ricordo della grande cupola del Duomo di Firenze a spicchi ergentisi sopra un tamburo a finestroni rotondi predomina in quegli schizzi e di edifici fiorentini (fig. 646-649): ma quasi sempre il motivo, da principio puro, perchè il ricordo del monumento è ancor fresco, si va poco a poco elaborando, arricchendo, gonfiando, — quasi diremmo imbarroccando — fino a esser sopraffatto da una corona di cupole minori di ugual tipo, ora su una base rotonda, con absidiole tonde anche alternate

(1) V. Richter. II. Tav. LXXX.

con nicchie provviste di statue (alte quanto le absidi stesse!), ora più parcamente collocate alle estremità dei bracci dell'edificio bizzarramente suddiviso a lesene numerose fra certe bifore di carattere ancor medioevale (fig. 650).

Altre volte la chiesa è provvista di un pronao semicircolare ad alte colonnette reggente una semicupola addossata alla parete frontale; altre volte la porta d'ingresso, a timpano triangolare, è aperta nel bel mezzo della parete rotonda di un corpo avanzato sormontato ancora da una cupola; motivo che l'artista stesso si sarebbe trovato ben impacciato, c'è da giurarlo, a tradurre in realtà. Altre volte finalmente il corpo centrale dell'edificio è circondato da torricciuole altissime, degradanti più l'altezza cresce e coronate da pinacoli aguzzi come minareti. Qualcuno di questi fantastici schizzi ricorda certe chiese del bel Rinascimento italiano, ma solo nel concetto embrionale: la mancanza di misura nei motivi edilizi e il predominio quasi costante dell'effetto pittorico esclude che chi le eseguì fosse veramente un architetto.

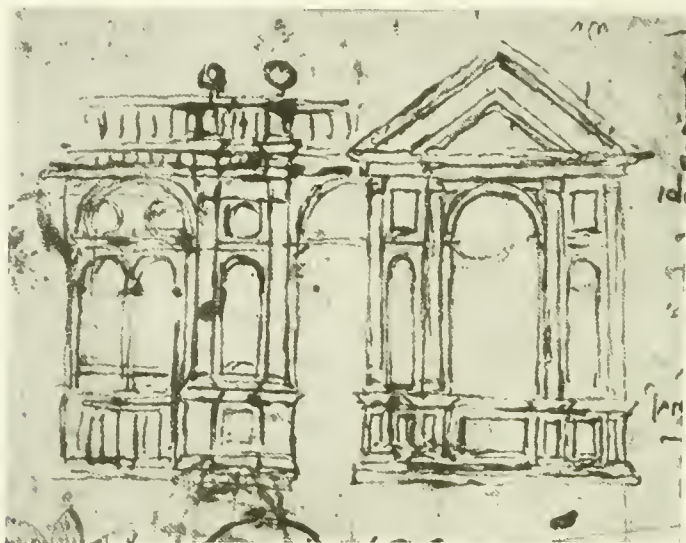



Fig. 652. - Leonardo. Logge e archi. (Cod. Atlant. Folio 114. r.).

Anche dai disegni che riproduciamo dal Codice Atlantico e dai manoscritti di Parigi si può ben vedere quella curiosa progressione che rivela una mente per nulla temperata dalla severa abitudine dell'architetto.

Il Geymüller ha suddiviso i disegni leonardeschi d'architettura in motivi per costruzioni profane — piani di città, con doppi sistemi di strade, con reti di canali e utilissime osservazioni igieniche, progetti di palazzi signorili, di facciate di edifizi, di ville e padiglioni, di case, di stalle modello — e per costruzioni religiose. Lo scrittore ha notato i rapporti con gli edifici fiorentini preesistenti (quello ch'egli ritiene un progetto ideale di completamento della cappella dei Pazzi non persuade perchè i rapporti vi son troppo deboli), ma non è riuscito, men che per certi edifici che si vuole che Leonardo costruisse o dirigesse in Francia — ad Amboise, a Blois, a Chambord — a trovarvi un rapporto diretto con costruzioni del tempo (1). Non è a

(1) In uno studio recente, nella *Gazette des beaux arts* IX. 4° periode, Marcel e Charles Marcel Reymond si studiarono con diligenza di attribuire a Leonardo il primo progetto pel Castello di Cham-

credere, con lo Spinazzola, che quei disegni architettonici — data la natura di chi li eseguì, ove non bastasse il loro carattere prevalentemente fantastico — abbiano influito

bord, modificato in seguito dagli architetti francesi. I due scrittori si basarono su una descrizione di un antico modello in legno stesa dal Felibien nel 1681 e sui suoi rapporti coi disegni d'architettura di Leonardo e specialmente coi soliti disegni di chiese di cui abbiam fatto cenno. Ma, a dir vero, quei rapporti ci sembran piuttosto casuali e non esorbitanti dai confini propri alle tendenze e alla moda del tempo. Nessuno dei disegni di Leonardo ha stretti rapporti con quell'edificio quale doveva essere nel suo primo progetto: o sono

Fig. 654. - Particolari architettonici. (Dal RICHTER, Vol. II.).

Fig. 653. - Leonardo. Disegno di un loggiato. (Dal RICHTER, Vol. II.).

Fig. 655. - Sistemi di archi. (Codice Atlantico. Folio 315. r.).

di edifici chiesiastici e sviluppanti (senza quella misura che rivela l'architetto vero e proprio) i più severi concetti di Bramante — del quale egli è un ammiratore, non il maestro come sembrò ai due scrittori francesi — o raramente son disegni di castelli veri e propri e, se mai, con un carattere del tutto lombardo, quadrangolari, con torri agli angoli secondo il vecchio concetto applicato nel castello di Pavia e nei derivati suoi e con la torre *castellana* nel mezzo. (Cfr. Bibl. de l'Inst. ms. B, f. 60, r. e K, f. 116, v.).

sull'opera di molti architetti contemporanei e tanto meno posteriori. Quei disegni, ormai lo sappiamo, rimasero nell'ombra discreta degli albi e dei manoscritti che li racchiudevano da cui uscirono per entrare nel campo esclusivamente speculativo degli studi critici moderni. Allo stesso scrittore sembraron pure creazioni moderne i disegni pel basamento della statua a Francesco Sforza (che oggi possiam ritenere invece pel monumento al Trivulzio), coi quali Leonardo sarebbe venuto creando il tipo del monumento onorario moderno, chiamando la base a contribuire al complesso monumentale. Ma il tipo era già stato adottato precedentemente dagli architetti e scultori fiorentini, se non proprio con monumenti equestri; e in Lombardia stessa, sebbene in modo piuttosto slegato, dall'Amadeo co' suoi monumenti al Colleoni e ai Borromeo: e l'Amadeo non aveva fatto che render più ricco, se non sempre più agile, un concetto dei vecchi maestri campionesi, che nelle tombe scaligere seppero fondere felicemente la base con la statua dell'eroe. Quanto all'intervento reale, ma con dubbi risultati pratici, di Leonardo nelle fabbriche delle cattedrali di Milano, di Pavia, di Piacenza s'è veduto dianzi.

Il tentativo di uno studioso milanese per provare l'intervento di Leonardo nella costruzione di un edificio arrivato fino a noi — l'oratorio di Santa Maria della Fontana, fatto erigere fuori porta Comasina da Carlo d'Amboise nel 1507 (1) — non ha trovato accoglienza presso gli stessi architetti che più facilmente hanno potuto vedervi un'influenza, se non proprio una direzione, bramantesca (2). Sarebbe stata quella verosimilmente, com'ebbe a dire chi si oppose a quella attribuzione, « forse l'unica opera *eseguita* da Leonardo come architetto ». Ma nè il carattere dell'edificio, ad organismi piani su pianta del tutto rettilinea, si accorda con lo spirito di Leonardo architetto-teorico tutto predisposto a edifici a cupole e a movimenti curvi « dove la fantasia si perde in una smania di absidi e di absidette e nicchie, cupole e cupolini, aggiunti d'attorno all'organismo principale » (3), nè il disegno leonardesco ritenuto affine all'edificio stesso ha con questo reali rapporti architettonici. Il disegno è, indubbiamente, una impressione dal vero di quello o di altro edificio analogo già costruito (4). E s'è visto nel capitolo precedente come diverse ragioni storiche e critiche consiglino ad attribuire l'edificio a Cristoforo Solari.

Impressioni analoghe a quel disegno di Leonardo pullulano nei manoscritti vinciani, perchè il maestro limitò l'azione sua a quella che oggi si direbbe, modernamente, di membro d'una commissione del pubblico ornato. Dai suoi disegni egli appare soltanto « un annotatore e commentatore d'opere altrui piuttosto che un ideatore per sè; che poi, appuntando le idee degli altri, egli le correggesse, o mutasse o ampliasse, studiandole per conto proprio, come risulta dagli schizzi, così è naturale in lui, che tutto — anche ogni minuzia — sottopone all'attento esame di una mente indagatrice, dilettata, non mai stanca, dal fervore della ricerca, dall'incontentabilità del dubbio » (5). Egli, anche in architettura, fu sopratutto un teorico e un autodidatta. Studiò con amore e citò Vitruvio, benchè non sempre si accordasse con lui, e del-

(1) D. Sant'Ambrogio (nella *Lega Lombarda* di Milano del 23 giugno 1907) e nel *Politecnico*, Milano. Ottobre 1907.

(2) A. Annoni (in *Rassegna d'Arte*. Gennaio e febbraio 1908).

(3) Annoni, loc. cit., pag. 29.

(4) Annoni (in *Rassegna d'Arte*. Aprile 1908, pag. 70).

(5) Ibid., pag. 28 e seg.

l'antico e allora accreditato scrittore d'architettura ragionò spesso con l'amico Giacomo Andrea da Ferrara, architetto, scienziato e divulgatore a' suoi tempi famoso alla corte sforzesca. Leonardo s'interessò alle opere di Fra Giocondo da Verona, studiò a lungo l'opera di Valturio *De re militari*, fonte notevolissima — lo notò bene il Solmi — dei manoscritti vinciani, frequentò molti architetti civili e militari, validissimi costruttori di fortilizi e di castelli e fu amico — vuolsi — del modesto ma, a quel che sembra, valente architetto Bernardo Zenale da Treviglio — autore, secondo il Lomazzo, di un trattato di prospettiva che potrebbe esser quello arrivato fino a noi stampato e che è detto di un prospettivista *milanese* — e sopratutto fu amico del buon Bramante, il *Donnino* dei ricordi vinciani, del quale egli rivela ne' suoi bizzarri schizzi architettonici lo spirito informatore. E dei rapporti frequenti dell'arte bramantesca nei disegni vinciani s'è visto parlando di Bramante. Ebbe ancora rapporti col Dolcebuono, con Giuliano da Sangallo, con dotti pur d'architettura d'ogni paese (1).

Fig. 656. - Leonardo. Un capitello. (Cod. Atl. Fol. 226. r.).

Leonardo scultore.

La molteplicità di tendenze del maestro fiorentino ha consigliato qualche studioso a indagare s'egli — pittore plastico per eccellenza e allievo del Verrocchio scultore quanto accreditato pittore a' suoi tempi — non avesse per avventura lasciato tracce nella plastica. Certo è che qualche contemporaneo lo chiamò scultore: e tale egli si vantava nella nota lettera indirizzata a Lodovico il Moro ne' primi tempi della sua dimora a Milano. Ma anche qui convien dire che altra cosa fu per lui la conoscenza teorica della scultura, nelle sue esigenze estetiche e altra la pratica dello scalpello, delle stecche e sopratutto della fusione del metallo. Convien dire anzi che più d'un indizio farebbe credere che anche in questo ramo dell'arte Leonardo mal sapesse acconciare il suo talento inventivo e smisurato alle piccole, impellenti dure necessità del lavoro materiale. La sua maggior opera di scultore *il cavallo del Duca Francesco, di bronzo* (2) non riuscì, talchè Michelangiolo ebbe, con frasi vivaci, a rimproverarlo d'insipienza. Inoltre, in occasione del concorso per la costruzione del tiburio del Duomo

(1) E. Solmi. *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci* (nel *Giornale Storico della letteratura italiana*, Torino 1908).

(2) Lettera ritenuta di Leonardo ai fabbricieri del Duomo di Piacenza (?). (Cod. Atl., 323, r.).

di Milano, fu presentato un modello fatto *ad ditamen magistri Leonardi de Vincis florentini* ma eseguito, in realtà, da altri e precisamente da Bernardo de Madiis o Maggi (1). E nell'elenco degli architetti ducali degli ultimi anni del secolo, Leonardo è chiamato soltanto *ingeniarius et pinctor* come Bramante, mentre il Dolcebuono è detto *ingeniarius et sculptor* e Batagio *ingeniarius et murator* (2). Evidentemente nella molteplicità di funzioni che spettavano agli architetti ducali non si teneva conto di quella di scultore ricordando il nostro artista, anche se egli realmente si vantava di sapersi adoperare di scultura. Nè i ricordi dei visitatori del suo studio (non escluso Pietro da Novellara che nel 1501 informava Isabella d'Este delle occupazioni dell'artista) fanno cenno di opere di scultura, sia pure abbozzate, vedute presso di lui.

Tuttavia, se crediamo al Vasari, Leonardo « operò nella scultura, facendo nella sua giovinezza di terra alcune teste di femmine che ridono, che vanno formate per l'arte di gesso, e parimenti teste di putti che parevano usciti di mano d'un maestro ». Il Lomazzo, dal canto suo, parla di un bassorilievo di un cavallo ch'era, a' suoi tempi, presso il padre di Leone Leoni, di una testa di Cristo, d'un putto eseguito in terra cotta che potrebbe ben esser uno di quelli ricordati dal Vasari. Ma difficilmente potremmo constatare oggi il valore reale di quelle attribuzioni. Se Leonardo si provò in quel ramo fu nella sua giovinezza. A Milano non è a credere: anche a giudicare dal fatto che nessuno de' suoi allievi milanesi, che pur tanto lo seguirono fedelmente, ciecamente, lasciò opere di scultura. Nella legione d'artisti che operarono di rilievo a Milano dopo Leonardo a pena Cristoforo Solari, nel Cristo alla colonna della sagrestia del Duomo e nei due busti del Redentore della collezione del Castello e del marchese Fassati (3), rivela qualche delicato influsso del maestro di Vinci ed è un influsso subito verosimilmente attraverso l'opera pittorica di Andrea Solari e dei continuatori delle forme vinciane dopo la partenza di Leonardo da Milano. Altri notò già che le teorie stesse di Leonardo sulla superiorità della pittura sulla scultura e diversi accenni ne' suoi manoscritti sembrano provare come egli non avesse una vera tendenza naturale per la scultura (4).

I tentativi della critica moderna per attribuire al nostro opere di scultura non sembran destinati, in conclusione, a incontrar troppo favore (5).

(1) Annali del Duomo nell'Arch. della Fabbrica, 28 settembre 1487.

(2) Calvi. *Notizie dei principali professori di Belle arti, ecc.*

(3) F. Malaguzzi Valeri. *I Solari,* cit.

(4) Mc. Curdy Edward. *Leonardo da Vinci as scupltor* (in *The nineteenth century and after* Londra, dicembre 1909).

(5) Il Bode ha illustrato ampiamente il noto busto in cera, grande al naturale, battezzato col nome di Flora, da lui acquistato a Londra pel Kaiser Friedrich Museum, assicurando che l'affinità che presenta con le molte *Flore* a busto nudo e braccia sovrapposte derivanti da un originale o da un cartone di Leonardo fa ricordare, se non proprio il maestro, almeno un suo discepolo (*). L'opera sarebbe tuttavia più vicina all'arte di Leonardo stesso dell' ultimo periodo fiorentino e affine al busto della « Donna con le primule » del Museo Nazionale di Firenze, della scuola del Verrocchio e da qualcuno giudicato invece opera giovanile di Leonardo. Ma l'attribuzione trovò oppositori tenaci dopo che l'antiquario Cooksev affermò che quel busto in cera era moderno ed eseguito da Richard C. Lucas (nato nel 1800) per incarico dell'antiquario Buchanan, traendolo da un dipinto creduto di Leonardo di proprietà dello stesso negoziante. Il Bode ammise che tutt'al più il Lucas, abile modellatore in cera,

(*) W. Bode. *Die Wachsbüste einer* Flora *in Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Ein Werk des Leonardo da Vinci?* (in *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsamm.* Berlin, 1909).

***

Leonardo incisore.

Diversi vecchi scrittori volonterosi ma, per lo più, superficiali attribuirono al maestro fiorentino le incisioni che ricordano anche lontanamente l'arte sua.

Già il Passavant (1), dopo aver fatto notare che l'arte dell'incisione al bulino non trovò grande accoglienza in Lombardia, aveva richiamato la discussione su tre piccole incisioni attribuite a Leonardo. L'una è una testa di vecchio ritenuta dal Bartsch del Mantegna (n. 23) (fig. 657), l'altra una testa muliebre di profilo, finalmente un foglio con alcuni disegni di cavalli trattati in modo da confermare la bella attribuzione, ma che non si posson considerare che come saggi. Si attribuì da qualcuno a

si limitasse a un restauro e con buoni argomenti sostenne la sua tesi (*). La discussione si accese, dilagò (**). Studiosi d'arte, letterati, chimici si interessarono alla questione: il busto fu fotografato in tutte le pose, radiografato, vuotato dal suo contenuto di cera mista a resina e di canovaccio posti — secondo i seguaci del Bode — dal Lucas durante il restauro seguendo una sua abitudine. Studiosi inglesi e studiosi tedeschi si schierarono a battaglia incruenta ma, a dir vero, poco persuasiva da l'un canto e dall'altro. Noi concludiamo, col Seidlitz (***) (che credette il busto in cera opera di un maestro milanese del principio del Cinquecento) che come in tutte le questioni che si fondano piuttosto sul sentimento personale che su sicuri termini di confronti, una decisione assoluta non può darsi da un estraneo alla questione. Altre sculture furono attribuite dal Bode, con varia fortuna, a Leonardo: un rilievo in stucco ricavato verosimilmente, secondo il Bode, da uno di bronzo, nel Museo Vittoria e Alberto a Londra col titolo *La discordia*, un bassorilievo in bronzo, le pie donne piangenti ai piedi della Croce, in Santa Maria del Carmine a Venezia attribuito al Sansovino, una *flagellazione* a rilievo in bronzo della Pinacoteca di Perugia, data già a Vincenzo Danti, una plachetta col giudizio di Paride della collezione di Gustavo Dreyfus a Parigi (****) e, da qualche altro, anche un busto in terra cotta di San Giovanni Battista nel Museo Vittoria e Alberto, una testa in marmo di guerriero al Louvre e una cooperazione all'opera del gruppo di San Giovanni Battista fra un profeta e un levita che il Rustici modellò pel Battistero di Firenze. Certo col Rustici Leonardo ebbe rapporti nel 1507-1508 (*****). Ma nessuna di quelle sculture e di altre — e tanto meno quella piccola Madonna col Bambino, in terra cotta, del South Kensington Museum, così leziosa e leggiera nel suo spirito rosselliniano — che si vorrebbero attribuire al gran maestro (******) per quanto con limitato consenso della critica moderna — rivela quello spirito audace, indagatore, personalissimo di Leonardo: quello spirito che colloca subito così grande distanza fra le figure del *Cenacolo* delle Grazie e quelle dei più fedeli imitatori, fra la *Gioconda* e le *Flore* non sempre fiorenti che ne derivarono, fra il cartone del gruppo della Sant'Anna e le imitazioni luinesche. In tutte le sculture che abbiamo enumerato v'è, dove più dove meno, certa apparenza leonardesca che permette di pensare a un salutare influsso del maestro: influsso che si nota sopratutto nei due busti vigorosissimi del Redentore di Cristoforo Solari che abbiam su ricordato e che sembrano esser stati dimenticati a torto da gli studiosi dell'influsso leonardesco nella scultura del tempo. Ma la grande anima dell'indagatore di genio, più disposto a porre sulla carta i maggiori quesiti dell'arte e dello scibile che ad adoperar pennelli, seste e scalpelli, n'è sicuramente lontana.

(1) J. D. PASSAVANT. *Le peintre-graveur*. Lipsia, Tomo I, 1860; Tomo V, 1864.

(*) In *Die Woche*. 13, XII, 1909.

(**) Nel *Times*, nel *Daily Mail*, nell'*Illustrated London News*, nel *Burlington Magazine*. Nel fascicolo 6, 1910 della *Raccolta Vinciana* è la bibliografia della feconda polemica. Cfr. anche, nella *Rassegna d'Arte*, gennaio 1910, l'articolo di Ernst Diez che con validi argomenti difese l'attribuzione leonardesca del busto restaurato dal Lukas.

(***) W. VON SEIDLITZ. *Leonardo als Bildhauer* (in *Dresdener Anzeiger*, 23, XI. 1909).

(****) W. BODE. *Florentiner Bildhauer des Renaissance*. Berlin, Cassirer, 1910.

(*****) SEIDLITZ, op. cit.

(******) Da G. CAROTTI. *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*. Milano, Hoepli, 1905.

Leonardo l'esecuzione delle tavole in silografia che accompagnano le tavole dell'opera di Luca Pacioli *De divina proportione* edita, nel 1509, a Venezia da A. Pagano Paganino (fig. 662): tavole che il Pacioli stesso disse eseguite su progetti di Leonardo (*schemata.... Vinci nostri Leonardi manibus scolpta*). Il Duplessis fece ben notare come sembri più verosimile che il Pacioli volesse soltanto dichiarare che l'autore del trattato s'era limitato ad aprofittare dei disegni di Leonardo (1). E il Delaborde aggiunge che tutt'al più Leonardo si limitò a dare il disegno dei noti motivi geometrici e delle lettere dell'alfabeto. L'accenno indubbio, se pure non molto preciso, di Luca Pacioli a Leonardo prova che quest'ultimo intervenne certo al paziente e poco geniale lavoro che del resto egli aveva ben studiato a fondo, come provano i numerosi schizzi spesso diligentissimi del Codice Atlantico. Il Pacioli già ci assicura che a Milano Leonardo aveva finito il trattato della pittura e che intorno al 1498 preparava alcuni dei suoi trattati scientifici: « all'opera inextimabile del moto locale de le percussioni e pesi e de le forze tutte cioè pesi accidentali (hauendo già con tutta diligentia al degno libro de pictura e movimenti humani posto fine) quella con ogni studio al debito fine attende de condure » (2).

(1) Georges Duplessis. *Histoire de la Gravure en Italie, ecc.* Paris, 1880. — La collaborazione di Leonardo alla nota opera di Luca Pacioli è oggi volontieri ammessa dalla critica.

Leonardo si occupava del resto volontieri di geometria: lo prova l'abbondanza di figure di costruzioni poligonali ne' suoi manoscritti (*). Validi argomenti provano l'influenza esercitata dall'artista fiorentino sul matematico francescano: sopratutto la presenza nel Codice Atlantico di due disegni del tutto corrispondenti a due figure del *De divina proportione*. Il De Toni, che studiò a fondo la questione (**), notò che di quest'opera si conservano oggi due esemplari manoscritti, l'uno nella biblioteca di Ginevra — dove noi pure abbiamo potuto esaminarlo — l'altro nella biblioteca Ambrosiana di Milano: dedicato il primo a Lodovico il Moro, il secondo a Galeazzo Sanseverino. Ma un terzo esemplare v'era dedicato a Piero Soderini e che andò perduto. I due manoscritti rimastici differenziano fra loro e con la stampa del 1509 che ha solo 59 figure mentre quelli ne presentano 60. L'esemplare di Ginevra è quello dedicato allo Sforza e alle buone ragioni offerte dal De Toni per identificarlo possiamo aggiungerne un'altra di carattere artistico: il miniatore che eseguì la scena raffigurante, nella pagina dedicatoria, il frate che offre l'opera a Lodovico Sforza, è indubbiamente lo stesso — lo vedremo meglio a suo tempo — che eseguì alcune delle miniature del *Libro dell'Jesus* — oggi nella Trivulziana — per il piccolo rampollo di Lodovico. Forse l'esemplare Soderiniano perduto fu quello che servì per la stampa del 1509 che presenta così brutte silografie da non essere assolutamente attribuibili a Leonardo. Molti buoni argomenti consigliano invece a ritenere che l'artista fiorentino ispirasse le figure geometriche — magnifiche per precisione, delicatezza ed effetto di chiaroscuri — pei manoscritti, se non proprio le eseguisse egli stesso, quand'anche non bastasse l'asserzione del Pacioli: « li corpi regulari e dependenti di sopra di questo vedete.... sono stati facti dal degnissimo pictore.... Leonardo da Vinci fiorentino, a Milano » dal 1496 al 1499 (*De divina proportione*); anzi Leonardo preparò un numero maggiore di disegni di quelli utilizzati dal Pacioli. Il De Toni pensa che i disegni dei manoscritti del Pacioli siano piuttosto copiati dagli originali che originali essi stessi (***). Certo Leonardo, ne' suoi ultimi tempi della prima dimora a Milano e, successivamente, a Firenze, si occupava molto di geometria ed era invece *impacientissimo del pennello*. Lo vedemmo nella lettera del 3 aprile 1501 di Pietro da Novellara, da Firenze, a Isabella d'Este (****).

(2) L. Pacioli, op. cit.

(*) Cantor Moritz. *Ueber einige Konstruktionen von Leonardo da Vinci*. Lipsia, Teubner, 1890.

(**) G. B. De Toni. *Leonardo da Vinci e Luca Pacioli* (negli *Atti del R. Istituto Veneto di scienze e lettere*. Venezia, 1906). — Agli stessi risultati arrivò recentemente A. Bernaud. *Un manuscrit illustré par Leonard de Vinci à la Bibliothèque de Genève* (nel *Journal de Genève*, 17 marzo 1913).

(***) G. B. De Toni. *Frammenti Vinciani*. Parte V (in *Atti della Soc. dei naturalisti e matematici* di Modena, 1911).

(****) A. Luzio. *I precettori di Isabella d'Este*. Ancona, 1887.

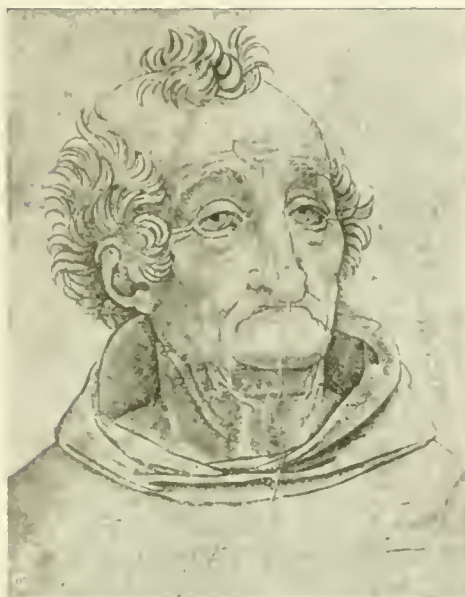



Fig. 657. - Incisione nel Museo di Pavia.

Fig. 658-659. - Incisioni già nella collezione Angiolini di Milano.
(Nel catalogo del 1895 di Stuttgart).

E più tardi — s'è visto — ricordava con compiacenza gli anni passati agli stipendi di Lodovico il Moro dal 1496 al 1499 col « degnissimo pictore, architecto, musico, et de tucte virtù doctato »: e ciò sembra precisamente confermare che il Duca s'accorse tardi del valore del maestro fiorentino e lo prese a' suoi stipendi soltanto negli ultimi tre anni della sua signoria. Lo stipendio — s'è vista la asserzione del Bandello — che il Moro fissò a Leonardo fu di duemila ducati l'anno, oltre i doni; altrove è detto che nel 1498 *Leonardo Vincio* faceva parte degli ingegneri camerali (1).

Che questi, fra le tante forme di attività artistica che diremo teoriche e quasi esclusivamente dedicate ad abbellire le carte e a coprirle di impressioni grafiche, abbia adoperato il bulino è un'ipotesi ammissibile e appoggiata dal Duplessis: il quale osservò infatti come il profilo di giovine donna ricordato presenti — fra l'altro — affinità esteriori col ritratto di Monna Lisa del Giocondo e una fermezza di contorni, una vigoria fisionomica, una scienza dei più lievi particolari ben degni del maestro

Fig. 660. - Incisione di scuola leonardesca.
British Museum. Londra.

fiorentino (2). Così dicasi — anche per l'esecuzione materiale, a parere del Duplessis, — della nota tavola con una figura di cavaliere ripetuta quattro volte e che ha affinità con gli studi leonardeschi pel monumento a Francesco Sforza: così ancora di una incisione (dal Passavant data al Verrocchio) con tre teste di cavalli di cui si trovan diversi esemplari in collezioni pubbliche e che già conosciamo.

Il Duplessis, oltre gli argomenti stilistici esposti per provare la paternità vinciana di questa ultima incisione, ricordava il fatto d'averne trovato un esemplare unito ai disegni del maestro a Windsor. E certamente, se v'è una incisione che possa con apparente attendibilità attribuirsi a Leonardo, è proprio questa, tale è l'affinità con alcuni disegni suoi conservati a Windsor riproducenti teste di cavalli con la stessa tendenza a esagerare il lavorio dei muscoli, ad aprire le nari frementi come nell'ansia

(1) Benalio. *Relazione istorica* del Magistrato delle Ducali entrate straordinarie. Milano, 1911, pag. 75.

(2) Riprodotto nella *Gazette des beaux-arts*, agosto 1868, e nell'opera diretta dal Duplessis: *Eaux-fortes et gravures des maîtres anciens.* Paris, Amand Durand.

della corsa, ad arrotondare le grosse palpebre, ad appuntire le orecchie che sembran leporine. Disegni e incisioni furon probabilmente eseguiti a Milano quando il maestro si occupava, come s'è visto, dei due monumenti equestri e studiava dal vero le particolarità fisiche — saremmo per dire psichiche, tale è l'espressione ch'egli sa imprimervi — del nobile animale. Non degne di Leonardo sembrano invece alcune altre incisioni che, più o men sicuramente, gli vengon date, perchè ne ricordano qualche po' la maniera e che rivelano piuttosto l'incisore di mestiere, sicuro degli effetti e degli artifici dell'arte sua, che il pittore: una figura di giovane, a mezzo busto incoronata di edera, i capelli fluenti sulle spalle intorno a cui si legge ACHA . LE . VI

Fig. 661. - Incisione di scuola leonardesca. - British Museum.

(*Academia Leonardi Vinci*) che si conserva nel Museo Britannico (fig. 660); una testa di vecchio guerriero con casco ornato che al Delaborde sembrarono invece degni di Leonardo (1); e certi intrecci, copiati più tardi da Alberto Durer, che rivelano più pazienza che arte e che d'altra parte erano in voga nella scuola lombarda, nelle decorazioni stesse frescate, ben prima di Leonardo, come s'è visto già. La paziente serie d'intrecci destinati a far corona alle parole ACADEMIA LEONARDI VINCI (fig. 663) è nota per le discussioni a cui la discussa accademia vinciana ha dato luogo (2). Ma i

(1) H. DELABORDE. *La gravure en Italie avant Marc'Antoine, 1883.*

(2) Il PASSAVANT, op. cit. T. 5, pagg. 182-183, offrì le descrizioni dei diversi esemplari e delle repliche. Il Delaborde e il D'Adda credettero che quegli intrecci a nodi in bianco su fondo nero

Fig. 662. - Uno dei disegni geometrici nel *Trattato* di Luca Pacioli. - Bibl. di Ginevra.

disegni di Leonardo hanno servito a così lunga serie di imitatori che non sempre l'identificazione ne riesce possibile: e si spiega quindi come anche incisioni più o men direttamente ispirate a quelle potessero venire ritenute un tempo di Leonardo stesso. Il Gronau ha notato come anche numerosi studi di ceselli sian stati cavati da schizzi di Leonardo, ma senza riprodurne la spontaneità (1).

Il Kristeller, che ha studiato con competenza l'evoluzione della incisione e della xilografia in Italia, è persuaso che i migliori esemplari — compresa una figura di Bernardo Bellincioni seduto allo scrittoio eseguita con gran leggerezza e libertà di tratteggio finissimo (copiata nella nota xilografia che figura nella prima edizione delle *Rime* del Bellincioni) e ch'egli vide nella collezione Rotschild a Parigi — tradiscano la maniera di incidere e la debolezza di disegno di Giovanni Antonio da Brescia (2).

Comunque Leonardo giovò all'incremento che l'incisione vantò in Lombardia dopo di lui per la diffusione che fu data, fin dalla prima metà del Cinquecento, alla *Cena* del Refettorio delle Grazie. Artisti grandi e piccoli (si pensò erroneamente anche a Cesare da Sesto e al Luini) resero popolare il capolavoro di cui già la fama cantava alte le meraviglie. E più il dente edace del tempo, troppo rapido alla rovina, si accaniva sul grande dipinto e più disegnatori, incisori, pittori, scultori, s'industriavano a moltiplicarne le riproduzioni.

Fig. 663. - Uno degli intrecci incisi dell'*Academia Leonardi Vinci*. - Bibliot. Ambrosiana.

nel centro o ai lati dei quali si legge *Academia Leonardi Vinci* fossero soltanto modelli di disegno lineare per allievi anzichè biglietti d'ingresso a una vera Accademia Vinciana o *ex libris* per le sue pubblicazioni.

(1) G. Gronau. *Das sogenannte skizzenbuch des Verrocchio* (in *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamm.* 1906, Berlino).

(2) P. Kristeller. *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten.* Berlin, Cassirer, 1905. — Id. *Die lombardische graphik der Renaissance.* Berlin. Cassirer. 1913.

I manoscritti vinciani.

La parte dell'opera leonardesca che accoglie omaggio di ammirazione indiscussa e di studio appassionato anche dalla critica che vuol far riserve su Leonardo pittore, è contenuta ne' suoi manoscritti. L'autodidatta instancabile e acuto, il dotto che precorre veramente i tempi suoi, l'indagatore felice e geniale dei mille segreti della natura vi si rivela e si afferma sovrano.

Quanto l'opera d'arte è arrivata a noi, desiderosi di conoscer più da vicino il gigante, incompleta, avvolta di molteplici veli e, sopratutto, limitatissima, altrettanto l'opera dello scrittore abbonda e felicemente dilaga. Egli ha profuso nelle carte, con prodigalità regale, i suoi tesori di studioso, raccolti in una vita intera di ricerche e di fortunate scoperte. I custodi antichi di quei tesori non furon sempre degni di tanto compito e ne dispersero o smembrarono molte parti: così che occorrerà l'opera paziente e dotta di numerosi fedeli a raccogliere, coordinare le sparse membra per ridar loro la forma antica. Ma anche le parti che rimangono intatte e quelle che, pur lontane, si possono idealmente accostare son tante e così esuberantemente ricche di materiale prezioso che una bella schiera di indagatori fortunati già vi ha potuto attingere e facilmente sceverare l'oro dalle scorie che lo offuscavano. E l'oro puro profuso dal più elevato genio del nostro Rinascimento già brilla alla luce della critica moderna e già nuovi filoni si preannunciano a chi sappia attingervi con fede e con amore.

Fig. 664.
(Codice Atlant., fol. 324. r.).

Dei tanti manoscritti di Lodovico oggi sparsi per l'Europa — a Milano, a Parigi (dodici manoscritti nell'Istituto di Francia) a Windsor, ecc. pubblicati, con diversi metodi, da Pietro Carlevaris, da Carlo Ravaisson-Mollien, da Luca Beltrami, da Giovanni Piumati, da Edoardo Rouveyre, da Gerolamo Calvi — una parte sola sembra esser stata messa insieme a Milano. Noi dobbiam limitare l'esame a questa parte. Del manoscritto della Biblioteca Trivulziana (del 1485 circa e seguenti) s'è parlato perchè ci ha indirettamente offerto il modo di aggiungere una prova della presenza del maestro a Milano allora. Il Codice Atlantico (così detto pel suo formato ordinariamente adottato per gli atlanti di carte geografiche), oggi conservato nella Biblioteca Ambrosiana, ha una storia veramente suggestiva. Composto di circa 1600 fogli di diverse dimensioni e con 1750 disegni, in gran parte a penna, riguarda svariatissimi soggetti: meccanica, geometria, architettura, idraulica, ottica, arte militare (e specialmente balistica) geografia, osservazioni dirette o indirette di piccole cose alternati con qualche più geniale schizzo di figura o di carattere decorativo, esso è raccolto senza metodo prestabilito dal legatore del volume non preoccupato di seguire un sistema scientifico. La composizione materiale affatto fortuita di questo volume devesi, sembra, a Pompeo Leoni, figlio del noto scultore caro a Filippo II, e che fu il più fortunato raccoglitore dei molti disegni che Leonardo s'era portato in Francia lasciandoli poi, alla sua morte, al fido Francesco Melzi, gli eredi del quale mal ne apprezzarono l'importanza.

Il Leoni avrebbe diviso il vasto materiale di manoscritti vinciani da lui posseduti in due categorie: l'una degli studi relativi alla pittura, oggi nella biblioteca reale di Windsor, l'altra, di studi relativi alla meccanica e alle scienze esatte, ch'è il Codice Atlantico ambrosiano.

A provare l'incompetenza, per lo meno la frettolosità del compilatore di quest'ultimo, sta il fatto d'avervi allontanati fra loro disegni che andavano uniti e d'avervi incluso schizzi non del maestro e persino qualcuno che la critica ritiene falso. Un esame attento del Codice Atlantico proverà forse che il numero dei disegni indegni del grande fiorentino e che non possono appartenergli è maggiore di quello che comunemente si creda. Mal noto da prima — così che nell'atto di donazione fatta dal conte Galeazzo Arconati di dodici volumi di Leonardo esso potè venire indicato come un complesso di *disegni di machine et delle arti secrete et altre cose di Leonardo*

Fig. 665. - Un elmo ornato. (Cod. Atlant., fol. 324. r.).

da Vinci — era stato tuttavia insistentemente ma inutilmente richiesto da Giacomo Re d'Inghilterra, già in possesso dell'altro dei volumi messi insieme dal Leoni. Mercè il disinteresse e il patriottismo dell'Arconati il prezioso codice rimase a Milano e nel 1637 passò, con gli altri minori, all'Ambrosiana. Quivi diversi dotti, quali il Muratori, l'Otrocchi, il Gerli, ne apprezzarono la grandissima importanza, che destò così le cupidigie di Bonaparte da indurlo ad aggiungere quei sacri cimelî all'indegno bottino di guerra del 1796. I manoscritti vinciani partiron perciò alla volta di Parigi. Il Codice Atlantico fu destinato alla Biblioteca Nazionale, dove un italiano, il dotto G. B. Venturi di Reggio Emilia, potè poscia intuirne tutta l'importanza scientifica, meglio dei precedenti storici e artisti che abbiam ricordato. I dodici codici minori vennero invece assegnati all'Istituto di Francia, donde purtroppo non poterono esser tolti nemmeno quando — in seguito al trattato di pace del 1814 — fu ordinata la restituzione delle opere d'arte portate in Francia. Il Codice Atlantico ritornò solo alla sua sede tranquilla e degna.

Se nel codice — monumento insigne della potenza indagatrice del genio della Rinascenza — figurano note e disegni raccolti da Leonardo a Firenze e, già vecchio, in Francia, abbondano certamente quelli messi insieme durante la sua lunga dimora a Milano.

Qui è la famosa lettera — che abbiam commentata a suo tempo — diretta a Lodovico il Moro, qui è l'accenno *fatti mandare spiche di gran grosso da Firenze*, che prova che l'artista ne era lungi, qui sono i ricordi e le note per i due monumenti equestri, qui è il ricordo del *benefizio dello Stanga*, del *benefizio della Porta Nuova, per la via di Brera*, qui è la descrizione dei laghi lariani, qui è un'altra lettera a *Sua Eccellentia* (i dubbi esposti da qualcuno se si tratti del Moro dovrebbero essere eliminati dal fatto che v'è ricordato messer Gualtieri, il segretario ducale) in cui si lamenta — ahimè — d'avere avuto da lui soli 50 ducati, costretto a interrompere certa opera e a mantenere *sei bocche* per 56 mesi! Qui è il ricordo del *libro che tratta di Milano e sue chiese* da acquistare presso *l'ultimo cartolaio verso il Corduso,* qui è ricordo del Castello, del Naviglio, di numerosi amici milanesi, del *bagno della Duchessa Isabella*, del fido Salaino, e infine l'accenno prezioso a *di primo d'Agosto 1499 scrissi qui de moto e peso.* Frequenti sono i nomi di artisti e di personaggi milanesi che vi ricorrono: il Salaino, maestro Ambrogio de Tormoli artista in vetri, Antonio Cammello da Pistoja poeta della corte, gli Arcimboldi, Simone degli Arrigoni, Girolamo da Cusano, Ambrogino Ferrero o Ferrari *rationator* generale dei lavori edilizi nel Ducato, fra Filippo da Brera miniatore, Gian Galeazzo e Lodovico Sforza, la duchessa Isabella, il Battaggio architetto, messer Gualtiero uom di corte, Barbara Stampa, ecc. (1). Vi sono frequenti le voci e i termini del dialetto milanese che Leonardo s'era andato assimilando nella lunga dimora nel Ducato (*abbrusiato, anguria, assetta, barco, bindello, brenta, brustia, cadrega, cavagno, gucchia, mantin, parpaglione, randa, ratta, sesin, stamigne* impannate, *stravaccare* rovesciare, *tetta* mammella, *vasello* botte, ecc.). I disegni di meccanica vi si alternano con quelli di architettura di tipo bramantesco, le piante e gli schizzi ispirati al Castello sforzesco coi profili che si vogliono pel tiburio del Duomo di Milano, i disegni pel monumento equestre allo Sforza con squisiti accenni di decorazione forse per edifici ducali e con

Fig. 666.
(Codice Atlantico, fol. 297. v.).

(1) *Raccolta Vinciana,* 4° fasc. 1908, pag. 72 e seguenti.

severi studi per la canalizzazione nel Ducato (1). Ed è curioso, a chi studi attentamente questa miniera inesauribile di ricerche oggettive e d'impressioni personali, constatare come, ogni tanto, fra le più gravi osservazioni scientifiche, vi faccia capolino l'uomo del Rinascimento sempre alla ricerca delle piccole cose belle, delle lievi impressioni fugaci, dei fenomeni nuovi, delle trovate fresche e geniali. Schizza un motivo decorativo (s'è visto che potrebbe collegarsi coi lavori nel castello di Vigevano) in

Fig. 667. - Ritratto. (Codice Atlantico, fol. 63. r.).

cui ritorna, come in una fascia, un uccellino in gabbia e un motto commenta *I pensieri si voltano alla speranza* (2). Va ideando un curioso molino e vuole che l'acqua *sorgitiva e fresca* rinfreschi i locali della *zaina* coi *lor vini* e corra poi *pel giardino adacquando li pomeranci e cedri* e zampilli dai *fontanili* che vuol ricchi di pesci

(1) *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano* ripr. e pubbl. dalla R. Accademia dei Lincei. Trascrizione diplomatica e critica di GIOVANNI PIUMATI. Milano, Hoepli, 1894-1904.

(2) Fol. 68, v.

scegliendo quelli che non intorbidano l'acqua, escludendo quindi le anguille, le tinche, i lucci che distruggono, fra l'altro, i pesci piccoli e va progettando un sistema di minori corsi d'acqua per la casa e pel giardino: *disopra faremo una sottilissima rete di rame la qual coprirà il giardino e rinchiuderà sotto a se molte varie sorte di uccelli e così avrete musiche continue, insieme con li odori de' fiori, di cedri e limoni. Col mulino farò continui soni di vari strumenti, li quali tanto soneran, quanto durerà il moto di tal molino* (1). E ritorna spesso al suo progetto e va ideando fontane e zampilli che or caschino di qua or di là nella vasca: *Quando fa un zampillo e quando l'altro. Strumento perpetuo d'acqua. Fa che l'acqua ritorni nel suo primo bottino* (2). E altrove raccomanda di provvedere *alcuni pesci per li rivi. Per ogni orticino 4 troghetti, che con canaletti rispondino l'uno nell'altro. Ne' fondi de' vasi stian pesci, che possino andare e fuggire dall'un vaso nell'altro* (3). Improvvisamente le note cedono il posto a un prezioso inventario di cose sue e di dipinti: *Molti fiori ritratti di naturale. Una testa in faccia ricciuta. Certi San Girolami. Misura di una figura. Disegni di fornegli. Una testa del Duca. Molti disegni di gruppi. 4 disegni della tavola di Santo Angiolo. Una storietta di Gerolamo da Feghine. Una testa di Cristo fatta di penna. 8 San Bastiani* e ancora altre cose fra cui una Madonna e un ritratto di Gian Francesco Boso (Bossi?) (4). La *tavola del Duca* ritorna ancora insieme a *colori, penella, tavoletta da colori, spunga* (5). Ma la nostra brama di sapere quale possibile capolavoro si nasconda sotto quelle parole sibilline rimane insoddisfatta. V'è poi una fiera rampogna, che fu collegata a un triste episodio precedente della vita di Leonardo: *Quando io feci domene Dio putto voi mi metteste in prigione; ma s'io lo fo grande voi mi farete peggio.* E finalmente la nota psicologica per eccellenza: *Quando io crederò imparare a vivere e io imparerò a morire* (6). Gli schizzi fra loro più diversi ci passan sott'occhio spogliando le grandi pagine del Codice Atlantico: teste incoronate d'imperatori romani (fig. 664), donne in bizzarre vesti (fig. 666), severi studi di ritratti di adulti (fig. 667), are romane, strumenti musicali meccanici (fig. 668), utensili di casa leggiadramente ispirati all'antico, armi e armature (fig. 670), impugnature ornatissime (fig. 672), elmi, una macchina da *macinar i colori* (fig. 671), e mille altre cose varie e spesso bizzarre.

Un interessante disegno nel Codice Atlantico (fol. 358, r.) schizzato a penna con quella rapidità sommaria e sapiente propria di Leonardo che par fermare sulla carta i movimenti piuttosto che le forme reali, raffigura la Vergine inginocchiata, a braccia aperte, curva in adorazione, raccolta, come estasiata (fig. 673). Il disegno ha una stretta parentela con uno ch'è nella raccolta di Windsor, pubblicato altre volte, nel quale la Vergine è più curva che nel disegno del Codice Atlantico e sembra voler abbracciare il Bambino nudo, steso in terra, e che fa cenno di ergersi verso la madre (fig. 674). L'artista andava elaborando un'idea che forse non raggiunse la maturazione: ma è interessante notare ad ogni modo come la presenza nel Codice Atlantico del più incisivo di quegli schizzi per l'Adorazione autorizzi il dubbio che precisamente a Milano quell'idea si avvicinasse al maggior sviluppo. Per una più

(1) Fol. 271, v.
(2) Fol. 293, r.
(3) Fol. 348, v.
(4) Fol. 324, r.
(5) RICHTER, II, 421.
(6) Fol. 252, r.

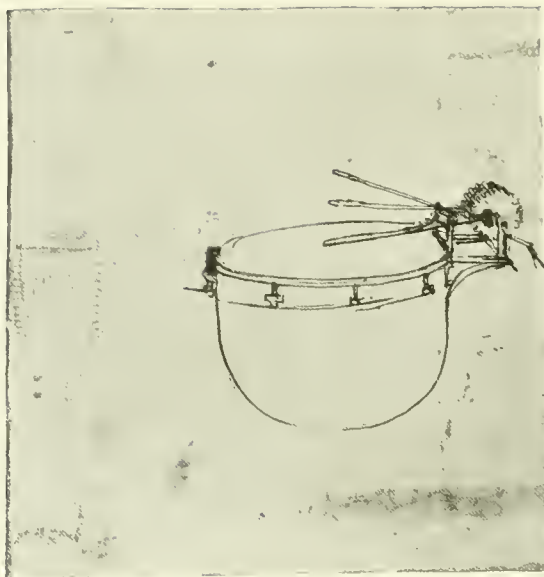



Fig. 668. - Sistro e tamburo meccanico. (Cod. Atl., fol. 355. r.).

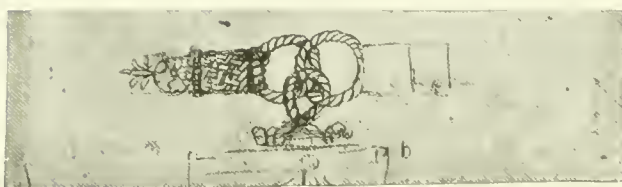



Fig. 669. - Cintura ornata. (Cod. Atl., fot. 292. v.)

Fig. 670. - Un' armatura. (Cod. Atl., fol. 216. v.).

Fig. 671. - Macchina *da macinar i colori.*
(Cod. Atl., fol. 282. r.).

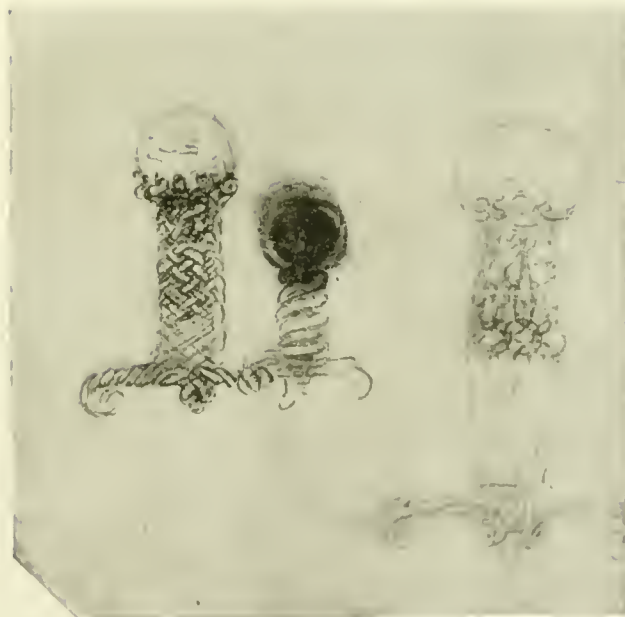



Fig. 672. - Impugnature di spade. (Cod. Atl., fol. 133. r.).

elaborata *Adorazione del Bambino* Leonardo preparò un altro gruppo di disegni, oggi sparsi a Venezia (1), a Parigi nella collezione Bonnat (fig. 675) e altrove.

Della vigoria non mai raggiunta dei disegni del maestro fu grande la fama fin da quei tempi. E il Bellincioni stesso, il poeta aulico, li lodava in rima:

Godi, Milan, chè dentro alle tue mura
Degli omini eccellenti oggi hai gli onori:
Del Vinci a' suoi disegni e suoi colori
E moderni e gli antichi hanno paura (2).

Gli altri manoscritti o non furono stesi a Milano (o almeno non ne abbondan prove come pel Codice Atlantico) o interessano più da vicino lo scienziato che il critico d'arte. Gerolamo Calvi — che con schietto amore e con diligenza infinita studiò l'opera di Leonardo scrittore rivelando nelle sue giuste proporzioni il Codice di Leicester — indicò, con buoni argomenti, la data di diversi di quei manoscritti (3).

Egli, ritiene fra l'altro, che Lodovico il Moro si valesse realmente di Leonardo nei preparativi di difesa contro la temuta invasione francese, della quale il pericolo s'era già fatto preoccupante nel 1497, quando il Ducato s'era visto attaccato in Liguria e minacciato dal lato di Alessandria. Vedemmo che il Moro s'affrettò a dare disposizioni speciali per la difesa del Ducato e per le fortezze di Genova durante la sua visita colà nel 1498 (4). Anche allora Leonardo ebbe forse a occuparsi di fortificazioni e di architettura militare. Ma indicazioni grafiche sue precise, riferentisi a lavori realmente eseguiti, non rimangono. Il Codice di Leicester, dedicato specialmente ai problemi dell'idraulica, non ha precisi accenni alla Lombardia, ma piuttosto alla Toscana e al corso dell'Arno: è posteriore alla caduta di Lodovico il Moro e da portarsi forse intorno al 1505-1506. A quel tempo sembrano risalire il *Trattato sul volo*, il codicetto S. K. M. I. di *stereometria* (1505), il codicetto K (1506?) stesi a Firenze (5). Nel marzo del 1508 a Firenze, ospite di Piero di Braccio Martelli, Leonardo iniziava un libro di note di matematica e di fisica (6). Nel 1509, di nuovo a Milano, si occupava del Naviglio di San Cristoforo e di idraulica.

***

Gli studi di anatomia.

Non diremo — con qualche altro — che Leonardo artista passi in seconda linea di fronte allo scienziato. Le ricerche moderne, e meglio le recenti, sull'opera scientifica sua hanno valso a delinearne con più precisione e in gran parte a sfrondarne la pretesa miracolosa intuizione sui principali problemi dello scibile. La figura

(1) SEIDLITZ, op. cit., I, fig. a pag. 33, 48-49.

(2) BELLINCIONI. *Rime*. Ed. Fanfani, I, son. LXXVII.

(3) GEROLAMO CALVI. *Il Codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester in Holkam Hall*, pubblicato sotto gli auspici del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere (Premio Tomasoni). Milano, Cogliati, 1909.

(4) V. anche PELISSIER. *Documents pour l'histoire de l'etablissement de la domination française à Gênes* (in *Atti della Soc. Ligure di St. Patria*. Genova, 1894).

(5) CALVI, op. cit.

(6) UZIELLI. *Ricerche*. 1872, p. 20. — RICHTER, op. cit., 4. — SEIDLITZ, op. cit. pag. 111, corresse l'Uzielli che aveva assegnato il documento al 1509, datandolo *ab Incarnatione*.

Fig. 673. - Leonardo. Studio per un'*Adorazione del Bambino.* (Cod. Atl., fol. 358. r.).

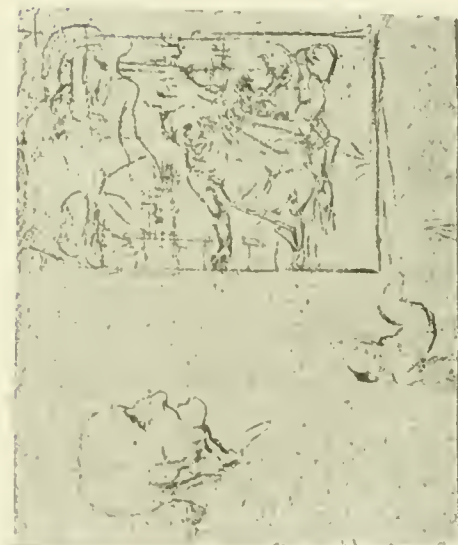



Fig. 674. - Schizzo per un'*Adorazione del Bambino.* Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 675. - Leonardo. Studio per un'*Adorazione del Bambino* (?). - Coll. Bonnat. Parigi.

dello scienziato, dopo l'esame inesorabile della critica scientifica, è rimasta personale, anzi gigantesca, se si vuole, tenuto conto de' suoi tempi: ma non sembra che si possa ripetere che fu offuscata da quella ben più originale, per quanto limitata, dell'artista.

Tuttavia noi non possiamo — in questa nostra illustrazione di Milano al tempo di Lodovico il Moro — tacere dell'attività scientifica e multiforme dell'uomo di genio, tanto più che anch'essa si svolse in gran parte nel ducato. Non possiamo aspirare a mettere in rilievo anche questo aspetto della grande figura e rimandiamo alle pubblicazioni speciali, dovendo limitarci di conseguenza a ricordare sommariamente il risultato dei moderni studi sull'argomento, nella speranza che sia meno avvertita la nostra lacuna e sembri meno diminuita la mirabile unità del grande che più di tutti, nel nostro Rinascimento, raccolse genialmente in sè due così diversi aspetti della psiche umana.

Il prof. Mathias-Duval, nel commentare magistralmente i fogli A *Dell'Anatomia* di Leonardo della Biblioteca di Windsor pubblicati da Teodoro Sabachnikoff e trascritti dal Piumati (1), faceva procedere il suo studio critico dal noto giudizio di Taine: « Leonard de Vinci, inventeur précoce de toutes les idees et de toutes les curiosités modernes, génie universel et raffiné, chercheur solitaire et inassouvi, pousse ses divinations au delà de son siècle jusqu'à rejoindre parfois le nôtre » (2).

Leonardo, è noto, ha tutto studiato. Il suo principio *studiate prima la scienza* egli ha messo in pratica talmente che di lui — con qualche rammarico degli studiosi dell'arte — fu detto che prima e sopratutto egli si occupò della scienza, poi, quando il tempo e la volontà glie lo consentirono, operò d'arte. Lo scienziato francese poteva così assicurare ch'egli conobbe tutto lo scibile del suo tempo e precorse l'avvenire: provò nel modo più convincente come la scienza giovi all'arte, svelandone nel *Trattato della pittura* il suo segreto: saper vedere. Egli si addentrò nel dedalo delle innumerevoli questioni riferentisi allo studio degli esseri viventi, alla botanica, alla paleontologia, alla zoologia, alla fisiologia, all'anatomia animale.

Non è nostro compito ricordare in che consistano le ricerche fatte da Leonardo sia perchè il lettore potrà ricorrere, se gli aggrada, agli scritti degli specialisti in materia, sia perchè, a incominciare dell'anatomia, che pure è di tanto sussidio per spiegare il primato dell'artista nel suo tempo, Leonardo vi si applicò in modo speciale in altri periodi che non in quello della sua prima e più lunga dimora a Milano. Ci basterà ricordare come, potendo trarre poco profitto dai precedenti lavori di anatomia intrapresi dai medici, benchè conoscesse il trattato di Mondino dei Luzzi (stampato a Venezia nel 1478), la dottrina di Galeno e fosse in rapporti con Marcantonio della Torre, lettore a Pavia, Leonardo fosse un solitario, investigasse da solo le meraviglie del corpo umano raccogliendo le sue osservazioni ne' suoi manoscritti. I risultati di Leonardo, se non soddisfano pienamente qualche raro studioso — come il Roth, che concluse che « l'anatomia di Leonardo è originale ma non corrisponde all'anatomia moderna e al moderno metodo anatomico » sostenendo che i fogli dell'Anatomia non sono che « i detriti delle sue opere artistiche » (vivacemente combattuto tuttavia dall'Holl) (3) — persuasero per lo contrario Guglielmo Hunter, uno dei maggiori chirurgi e anatomisti d'Inghilterra, della profondità delle

(1) Parigi, ed. Rouveyre, 1898.

(2) Taine. *Philosopie de l'art en Italie.*

(3) M. Holl (nell'*Archiv für Anatomie und phisiologie* di Lipsia, 1905 e 1910).

ricerche intraprese dal maestro fiorentino così da ritenerlo il migliore e più grande anatomista del suo tempo e il primo che inaugurasse l'uso dei disegni anatomici (1).

Leonardo avrebbe incominciato i suoi studi dall'anatomia dell'uomo, non da quella del cavallo, come fu creduto: le sue analisi furon sopratutto intraprese fra il 1509 e il 1513. I rapporti di Leonardo col Della Torre non risalgono oltre il 1506 e forse indussero l'artista a studi più profondi dell'anatomia, benchè un manoscritto di Windsor relativo a un frammento di anatomia porti la data 2 aprile 1489. È probabile quindi che nell'ultimo decennio della residenza di Leonardo a Milano — dove l'Ospedale Maggiore e il collegio dei fisici « vero seminario della medicina milanese » come lo disse il Sangiorgio, gli potevan facilitare il compito — si occupasse già di studi di anatomia. A Milano probabilmente intraprese gli studi sull'anatomia del cavallo quando si occupò dei due monumenti equestri. Ma il vero più completo suo studio in quel ramo è, dai più, ritenuto posteriore; anzi si direbbe che, avanzando negli anni, lo scienziato si sovrapponesse all'artista.

In Vaverola (Vaprio) egli fu compagno di lavoro al Della Torre. E senza bisogno di negare al Vesalio (nato nel 1514) la paternità de' suoi scritti, la scienza ha potuto insistere sul primato, anche per ragion di tempo, che spetta a molti risultati a cui Leonardo arrivò (2). Questi, sul cadavere di una donna incinta, fece un'accurata sezione anatomica descritta in un foglio di Windsor, mezzo secolo prima dei limitati tentativi del Vesalio. La pubblicazione — di cui testè è uscita una terza parte — dei manoscritti vinciani sull'anatomia autorizza le meraviglie di un diligente scrittore di cose vinciane sulla acutezza delle ricerche del grande maestro anche in questo campo (3). Il Vasari assicurò ch'egli studiava nell'ospedale di Santa Maria Nuova in Firenze. Sezionava egli stesso, nonostante le difficoltà, pei pregiudizi del tempo, che quegli studi incontravano così che a Roma stessa Leone X cercava invano di impedirgli di studiare l'anatomia pratica (4).

A noi interessa qui ricordar brevemente la ricerca anatomica di Leonardo in relazione all'arte. Fu detto che « tutto quel complesso di cognizioni che la moderna anatomia dovrebbe esigere dai cultori dell'arte Leonardo lo indicò nel *Trattato della pittura* e nei suoi manoscritti, ora sotto forme di semplici note, ora di precetti e consigli pratici in quella sua lingua ad ortografia capricciosa e singolarissima. Abbracciò difatti la figura umana sotto tutti gli aspetti: nella composizione anatomica propriamente detta, nell'attitudine, nell'azione, nell'espressione delle diverse passioni, nelle proporzioni delle singole parti. Creatore di un'arte nuova, egli deve essere considerato come il fondatore e l'idealizzatore dell'anatomia artistica » (5). A confermare il profondo studio fatto da Leonardo sui corpi umani, se non bastasse l'ingente opera che egli ci ha lasciato è preziosa l'assicurazione di un testimone oculare, Dom.

(1) V. Mathias-Duval, op. cit e altre opere ivi citate su Leonardo anatomico dello stesso Mathias-Duval, di L. Choulant, di F. Raab, di C. Langer, di Alessandro Lanzilotti-Buonsanti, di De Toni.

(2) A. Förster (in *Archiv für Anatomie und Phisiologie*, 1904).

(3) E. Solmi. *Leonardo da Vinci come precursore dell'embriologia* (in *Memorie della R. Acc. di Scienze e Lettere*. Torino, 1909).

(4) E. Solmi. *Per gli studi anatomici di Leonardo da Vinci* (nella *Miscellanea di studi critici pubbl. in onore di Guido Mazzoni*, 1906).

(5) A. Lanzilotti-Buonsanti. *Il pensiero anatomico di Leonardo da Vinci in rapporto all'arte*. Milano, 1897.

Antonio de Beatis, segretario del Cardinale Lodovico d'Aragona che, nel descrivere la visita fatta il 10 ottobre 1517 a Leonardo da Vinci a Cloux, presso Amboise, aggiungeva: « ha composto di notomia tanto particolarmente con la demostrazione di la pictura sì de membri come de muscoli, nervi, vene, giunture d'intestini et di quanto si può ragionare tanto di corpi de huomini come di donne, de modo non è stato mai anchora facto da altra persona. Il che abbiamo visto oculatamente et già lui disse haver facta notomia de più de XXX corpi tra mascoli et femmine de ogni età » (1). E il Lomazzo: « Leonardo Vinci insegnò l'anatomia de i corpi humani et de i cavalli ch'io ho veduta apresso a Francesco Melzi, designata divinamente di sua mano. Dimostrò anco in figura tutte le proportioni de i membri del corpo humano » e scrisse di molte altre cose scientifiche in modo che « gli intendenti giudicano non potersi far di più di quello che egli ha fatto ». (2). Secondo chi della materia si occupò con speciale competenza, i confronti fra Leonardo e Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Dürer e quanti seguirono artisti dalla maggior conoscenza anatomica della figura provano che l'unico che profondamente, scientificamente conobbe per studi proprî l'anatomia fu Leonardo (3).

Nessuno vantò, quanto lui, acutezza d'osservazioni, larghezza di vedute comparative e sopratutto l'intenzione di studiare le forme per chiarire le funzioni (4). Il Perrod poteva notare che se tutti i grandi pittori intesero l'anatomia come un prezioso aiuto alla pittura Leonardo solo, nel cadavere, non ricercò l'emozione artistica ma si preoccupò sopratutto di scrutare i misteri della natura: lo studio, per esempio, ch'egli fece sulla mano potrebbe tal quale servire di programma a una lezione d'anatomia ai nostri giorni. L'esame della storia del disegno anatomico, a partire dall'opera di Andrea Vesalio e dall'Atlante di Eustacchio, in confronto ai disegni di Leonardo torna tutto a gloria di quest'ultimo (5). Potremmo aggiungere che questa constatazione, fatta prima che la pubblicazione dei quaderni di anatomia della biblioteca di Windsor fosse inoltrata com'è oggi (6), è confermata sempre più dalle successive scoperte così come potrebbe provarsi che altri grandi maestri del nostro Rinascimento — a incominciar dal Mantegna — studiaron l'anatomia quasi esclusivamente sulle statue dell'antichità, costrutte piuttosto su canoni prestabiliti che in base alla realtà oggettiva.

Studi di nudo, di carattere artistico meglio che scientifico, egli eseguì sicuramente anche a Milano al tempo del Moro, dove si svolse il miglior periodo della sua attività di artista. A Windsor si conservan certe sue meravigliose riproduzioni del corpo umano nelle quali alla profonda conoscenza della collocazione precisa e della funzione dei muscoli si unisce un eletto senso pittorico (Tav. XVI).

(1) G. Uzielli. *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci.* Roma, 1884, Serie II. La data di quella visita è ricordata nella 2ª ediz. 1896, Serie I, Vol. I, pag. XX.

(2) G. P. Lomazzo. *Idea del tempio della pittura*, ed. 1590, pag. 17.

(3) M. Holl. *Ueber die bildliche Darstellung der lage des Menschlichen Beckens.* Graz, 1894.

(4) F. Bottazzi. *Saggi su Leonardo da Vinci* (nell'*Archivio di Anatomia e di Embriologia*, Firenze, 1907). — Id. *Leonardo da Vinci e la biologia moderna.* Milano, Treves. — Cfr. *Raccolta Vinciana*, 5° fasc., 1909, pag. 20, 21, 22.

(5) E. Perrod. *Leonardo da Vinci anatomico* (nella *Rivista politica e letteraria.* Roma, 1 gennaio 1899).

(6) *Quaderni d'Anatomia,* ed. da O. C. Le Vangesten, A. Fonahmn, H. Hopstoch, con traduz. inglese e tedesca. Christiania, ed. Jacob Dybtwood, 1911 e seg. In questi giorni è uscito il III quaderno sulla generazione.

Tavola XVI. — Leonardo. Studio di anatomia. - Biblioteca R. di Windsor.

Nei manoscritti del De Pagave conservati a Milano nella biblioteca Melziana troviamo un ricordo della « fine luttuosa » di sei disegni che venivano attribuiti a Leonardo: raffiguravano il ratto di Proserpina, una donna che medicava le ferite di un satiro saettato, un vecchio seduto con una fanciulla e altri « uomini e donne nudi in atti sconci ». Nell'agosto del 1777 si conservavano ancora in casa dei Melzi: ma, per le insistenze del parroco di San Bartolomeo, troppo geloso custode della morale, il proprietario li condannò al fuoco, benchè un amatore inglese ne avesse

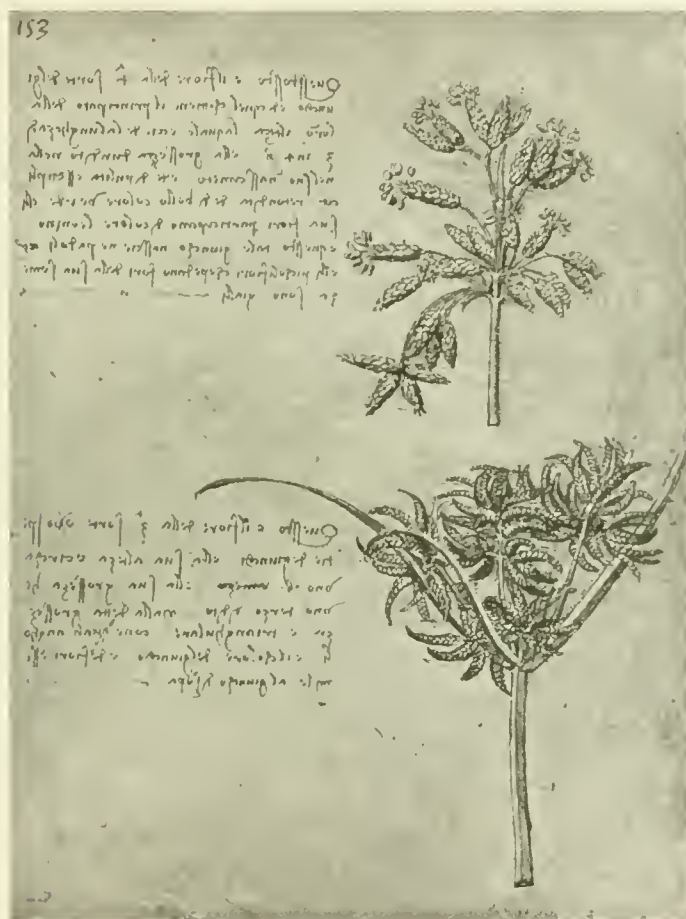



Fig. 676. - Leonardo. Studi di botanica. - Biblioteca R. di Windsor.

offerto quattro mila scudi e mille all'intermediario. Altri disegni attribuiti a Leonardo erano presso la famiglia Calderari che li vendette a un'asta per cento scudi: eran paesaggi e figure su grandi cartoni. Ma chi può dire oggi qual fondamento possa avere il nostro cruccio per quelle dispersioni? (1).

Nel Codice Atlantico, al fol. 287. r. è ricordato un libro di Leonardo *De vocie* del quale si ignora la fine e a pena se ne additano pochi fogli nella raccolta di Windsor, mescolati ad altri di diverso argomento. Su quei fogli fu richiamata l'attenzione (2).

(1) Biblioteca Melziana ora Soragna. *Documenti sull'arte e sugli artisti lombardi. Leonardo da Vinci.*

(2) E. Solmi. *Il trattato di Leonardo da Vinci sul linguaggio « De vocie »* (in *Arch. St. Lomb.* Settembre, 1906).

Accanto ad alcune particolarità espressevi in modo che oggi può sembrar grossolano molte osservazioni sembrano tuttora meravigliose. Intuì giustamente il modo dell'emissione della voce, ma non vide giusto nel perchè del fenomeno. Troppo semplicista nel paragonar l'organo vocale alle canne d'organo non intuì completamente il complesso, meraviglioso meccanismo della voce. Tuttavia quelle annotazioni sue offrono anche oggi allo scienziato materia di studio e di riflessione; a noi basta avere accennato, sulle generali, all'argomento.

Leonardo, oltre che la figura, analizza tutti gli esseri viventi, scoprendo analogie: intuì le piante organismi viventi, studiandone la struttura e le funzioni, scoprendo, prima di Brown, di Grow, di Malpighi, le leggi della filotassi e del nascimento dei ramicoli dai rami maggiori e di questi dai tronchi, il modo di conoscere l'età delle piante dal numero degli strati concentrici, intuendo le leggi di eliotropismo e di geotropismo dei rami e delle foglie e l'importanza dell'aria della luce solare, dell'acqua, della rugiada e dei sali della terra sulla vita delle piante, scrutando la funzione nutritiva dei succhi vegetali, le proprietà assorbenti della foglia e delle radici e perfino l'azione tossica dei preparati arsenicali e mercuriali (1). Certi suoi disegni di botanica sembrano riproduzioni di esemplari di un erbario tanto sono freschi e oggettivi (fig. 676). L'uomo di studio qui si afferma e trionfa.

Lo spirito speculativo del pensatore s'infiltra anche fra i suoi studi scientifici d'anatomia: e per un momento, nel silenzio della notte, al lume fumoso della lucerna, sospende il lavoro di alacre ricerca e dello scalpello anatomico per annotare *e tu omo che consideri in questa mia fatica l'opera mirabile della natura... se questa sua composizione ti pare di meraviglioso artifizio, pensa questa esser nulla rispetto all'anima che in tale architettura abita, e veramente, quale essa si sia, ella è cosa divina!* Questa pare la conclusione de' suoi studi infaticabili sul corpo umano: benchè poco dopo, con uno scetticismo sui medici del suo tempo che trova proseliti convinti anche dopo quattro secoli, aggiunga: *e ingegnati di conservare la sanità, la qual cosa tanto più ti riuscirà quanto più dai fisici ti guarderai.* Sempre lo stesso egli si rivela: un grandissimo osservatore, un acuto speculatore dei problemi psicologici ma, in fondo, un sereno, equilibratissimo scettico.

***

Leonardo e la meccanica.

Di Leonardo studioso della meccanica la critica moderna ha potuto constatare non minori meraviglie, perchè questo grande indagatore, vissuto in un periodo che nella scienza può dirsi schiettamente medioevale, precorse così i tempi da soddisfare, sotto certi aspetti, le rigorose esigenze dei risultati scientifici odierni. Ciò spiega perchè egli fosse un solitario e, a Milano sopratutto, dove per radicata tradizione e un po' pel carattere degli abitanti l'uomo vale in quanto produce di concreto, egli non trovasse grande incoraggiamento. Nella meccanica stessa che, non foss' altro per l'applicazione che poteva offrire all'arte militare, avrebbe dovuto incontrare animi aperti e uomini disposti, Leonardo non trovò, a quanto pare, modo efficace di applicarsi. Ma anche a questo i milanesi avevan pure la loro scusa. I progetti — sulla carta — escogitati

(1) F. Bottazzi. *Leonardo biologo e anatomico* (in *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine.* Milano, Treves, 1910).

da lui per porre la meccanica a servizio dell'arte militare o eran troppo elevati nella ricerca acuta delle leggi o se, pur senza uscire dalle amate carte, accennavano a entrare nel campo apparentemente pratico, assumevano qualche volta forme così strane, così spaventosamente — non osiamo dire comicamente — inattuabili che gli equilibratissimi ingegneri militari, gli architetti camerali, i bombardieri (che avevan cura di studiar la balistica e provvedere di nuove artiglierie il ducato) dovevano fuggirsene inorriditi. La più sbrigliata fantasia di un Verne e di un Pöe non seppe infatti immaginare niente di più enormemente fantastico di certi progetti — teorici, sia pure — disegnati con molta cura nel Codice Atlantico e in altri manoscritti vinciani, destinati a distuggere l'umanità. A incominciare dalla famosa grande *balestra*, dalla colossale frombola e dalle non meno paurose artiglierie che spesso nessuna forza viva

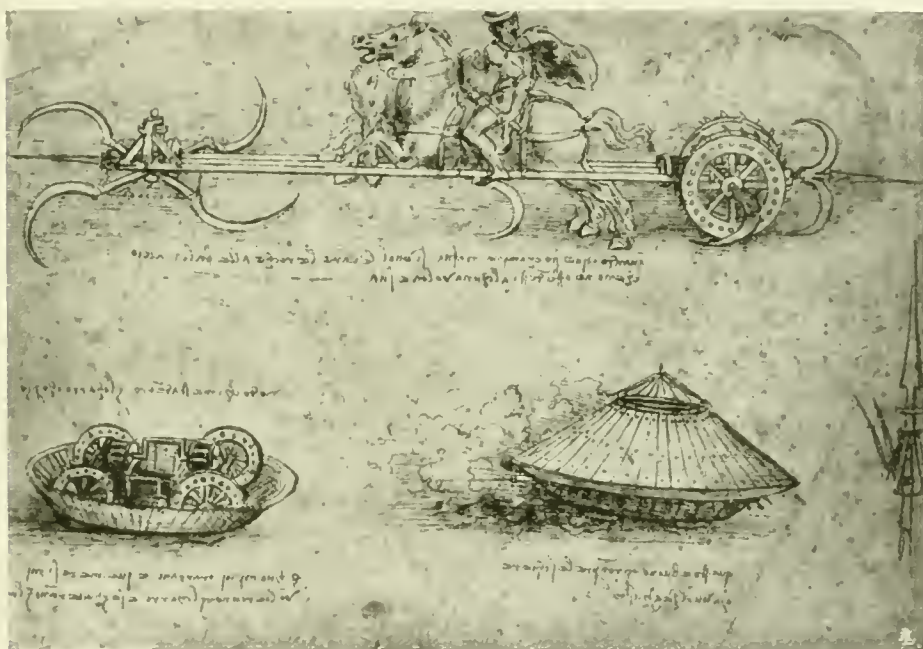



Fig. 677. - Ordigni da guerra. - British Museum. Londra.

o meccanica d'allora avrebbe potuto smuovere e mettere in azione (fig. 426-428; 677 e 678) per finire a certi piccoli mezzi di difesa e di offesa escogitati dall'artista è tutta una serie di progetti — qualche volta a lungo elaborati, con strani ritorni alle stesse idee e agli stessi inconvenienti radicali che ne avrebbero impedito l'utilità — di note esplicative, di schizzi ora rapidi ora insistentemente accarezzati con la penna, uno meno pratico dell'altro. Non di raro l'elemento artistico vi incombe talmente e il lavorio dei tratteggi, dei chiaroscuri, dei particolari inutili tanto si sovrappone a un principio, a un punto di partenza forse pratico e attuabile che l'osservatore attento e non nuovo alle abitudini di Leonardo vien colto dal sospetto che egli considerasse quei bizzarri disegni come passatempi per alleviare lo spirito, variando il lavoro, dalle più gravi ricerche che non mancheranno nei fogli successivi. E noi, messe da parte le inutili preoccupazioni di ricercare ciò che in questi deliziosi disegni non v'è e che l'esecutore stesso non s'è forse affatto curato di mettervi, li gustiamo ancora

come i più originali capricci del genio. Il quale si affermerà tuttavia poco dopo, nel foglio successivo, e riprenderà vittorioso il suo scettro. *La meccanica è il paradiso delle scienze matematiche perchè con quella si viene al frutto matematico,* egli esclama. E tutte le sue esperienze su materiali saranno meccaniche. Tutti i problemi della trazione e della compressione egli tenterà, così che molti schizzi suoi sono del tutto

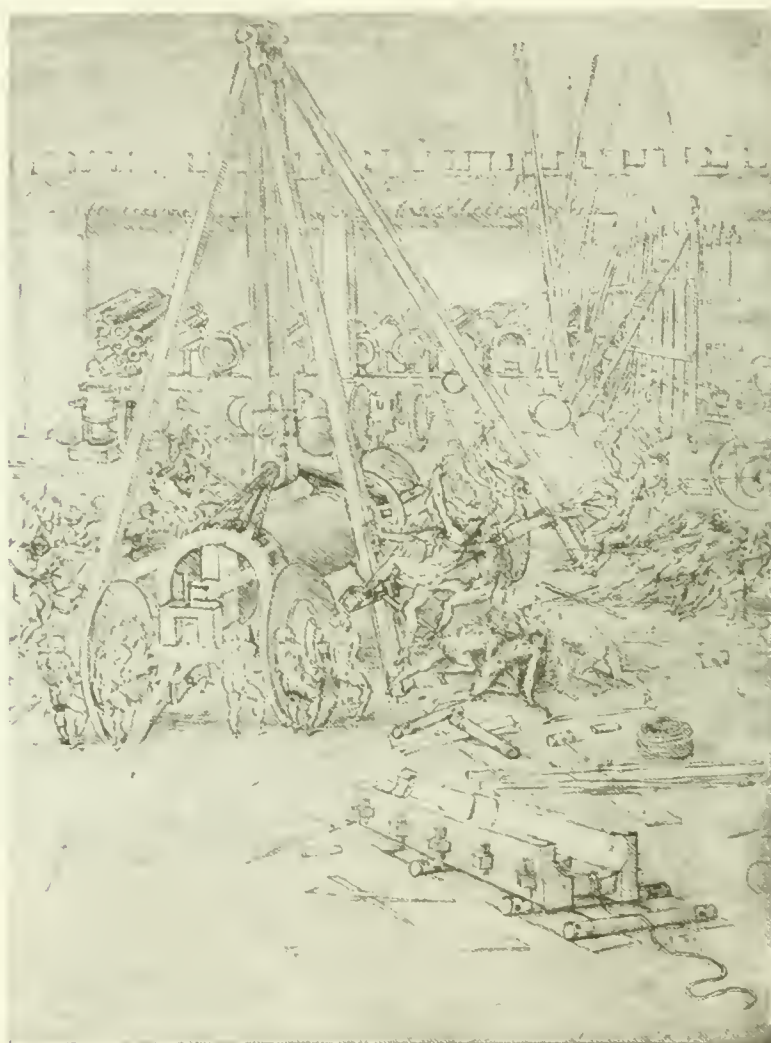



Fig. 678. - Leonardo. Artiglierie fantastiche colossali. - Bibl. R. di Windsor.

simili a quelli dei testi moderni e i risultati sperimentali da lui ottenuti saranno quasi uguali a quelli oggi controllati e accettati dalla scienza (1). In tal modo lo scienziato vi dirà che si rileva da essi che Leonardo già conosceva, per esempio, la legge del movimento sul piano inclinato e aveva idee sicure intorno all'accelerazione costante della velocità nella caduta dei corpi, anche se non tutti crederanno oggi che

(1) L. Maganzini. *Sugli studi e sulle prove dei materiali da costruzione.* Roma, 1912. Conferenza alla Scuola d'applicazione degli ingegneri di Padova.

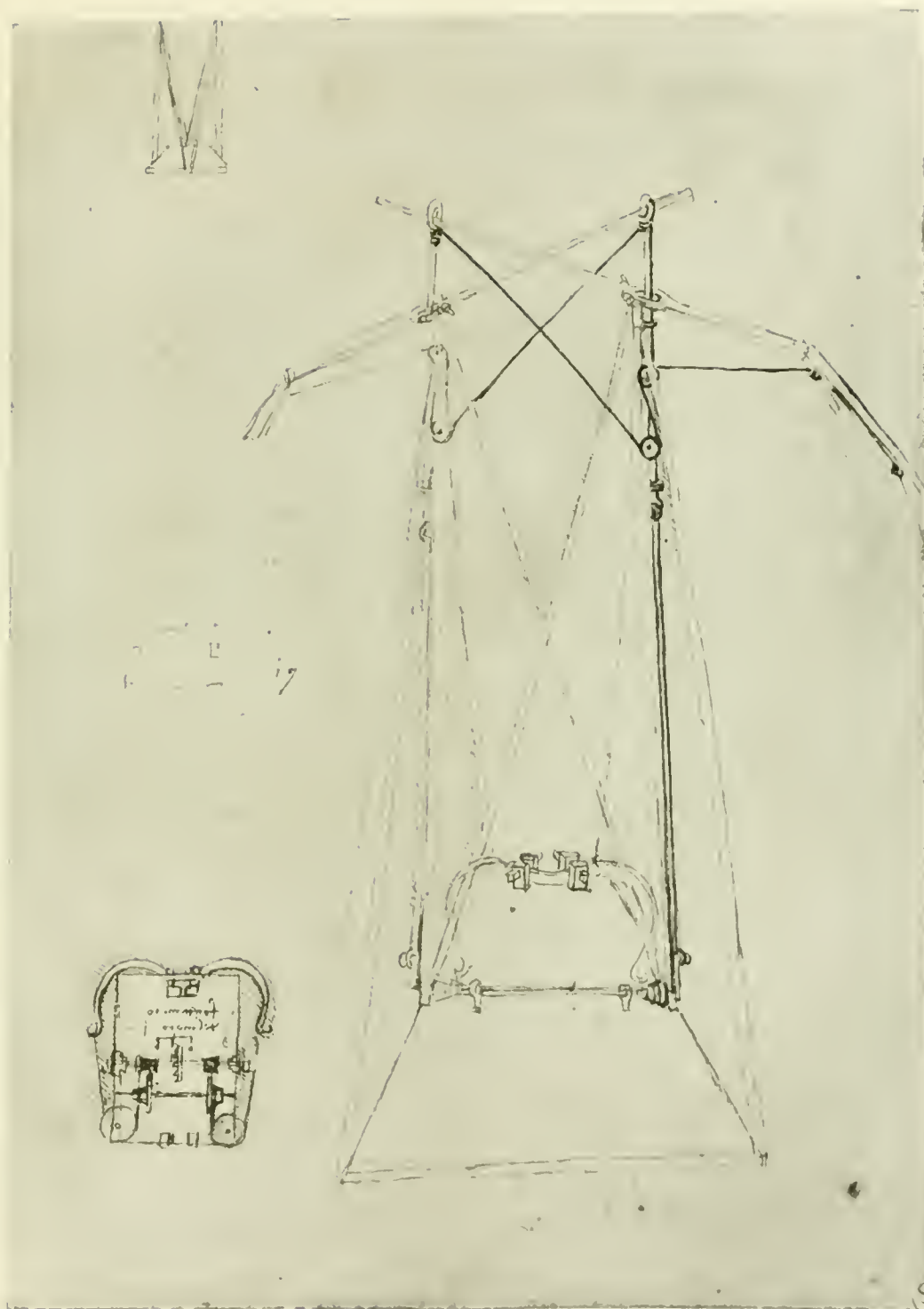



Fig. 679. - Leonardo. La macchina per volare e il suo motore *(fondamento del moto).*
(Codice Atlantico, fol. 314. r.)

dovesse essergli nota la maggior parte delle leggi sulla caduta dei corpi nel vuoto, ciò che avrebbe avvicinato le sue alle concezioni di Galileo, come qualcuno, un po' audacemente, ha creduto (1).

Molte geniali scoperte atte a utili applicazioni — da quella della camera oscura a quella del pendolo (che Leonardo intuì con chiarezza benchè, al solito, non la realizzasse) (2) — le moderne ricerche hanno dovuto rivendicare al grande, instancabile ricercatore.

Altri volle provare che Leonardo precedette il Borelli nell'abbattere la teoria aristotelica sul volo cosichè — nonostante lo scetticismo di molti — i suoi studi sul volo sarebbero fertili di invenzioni di qualche entità (3).

Gli studi di Leonardo sul volo l'avrebbero portato infatti secondo qualche recente indagatore degli studi e dei disegni disseminati nei manoscritti vinciani, al concetto del « più pesante dell'aria », non limitandosi ad affrontare il problema dell'aviazione col solo intento di aggiungere all'organismo umano il corredo di due grandi ali messe direttamente in azione dalla forza dei muscoli, ma studiandosi di trovar modo di dirigere una macchina messa in moto da una forza estrinseca: il motore o *fondamento del moto* com'egli lo chiama in un noto disegno della macchina per volare (Codice Atl. fol. 314, r.) (fig. 679). Il Beltrami, riavvicinando due fogli del Codice Atlantico, notò come l'apparecchio motore si colleghi, nel velivolo leonardesco, a un piano orizzontale rettangolare provvisto di due antenne, mentre la forza motrice è data da un sistema di molle, di carrucole, di manovelle, ecc. destinato al movimento delle ali. Ma non oseremmo certo concludere con lui che Leonardo, con tutto ciò, oltre aver indicato « teoricamente » i principî fondamentali dell'aviazione (e anche per ciò v'è chi dubita) abbia veramente saputo « predisporre i varî elementi per una pratica applicazione » (4).

In un volume recentissimo il Feldhaus ha raccolto e popolarizzato il risultato degli studi vecchi e nuovi intorno a Leonardo tecnico e inventore (5).

***

Gli studi di idraulica.

Gli studi di Leonardo a pro dell'idraulica nel ducato milanese son stati oggetto di attento esame da specialisti in materia. I quali, da tempo, hanno accertato che non spetta al nostro quell'invenzione ingegnosa delle conche che una lunga tradizione popolare gli attribuiva insieme al progetto pel canale della Martesana. L'idea di offrire ai navigli la possibilità di superare il dislivello fra un corso d'acqua più alto e uno più basso, mercè un artificioso e temporaneo rialzo del livello dell'acqua in una

(1) E. DURING nella sua *Storia critica dei principi generali della meccanica* (Lipsia 1877) al quale si oppone il prof. BECK-DARMSTADT in *Zeitschrift des Vereines deutscher Ingenieure*, 1907. — P. DUHEM. *Jean I Buridan et Leonard de Vinci* (in *Bulletin italien*, Bordeaux, marzo-giugno-settembre, 1909) e in altri scritti del Duehm.

(2) L. REVERCHON. *La pendule de Léonard de Vinci* (in *Revue chronométrique*. Parigi, marzo 1913).

(3) G. B. DE TONI. *Leonardo da Vinci e il problema del volo* (nell'*Alba* di Padova, 6 maggio 1897).

(4) L. BELTRAMI. *Leonardo da Vinci e l'aviazione*. Milano. A cura della L. A. N. 1912: dove il lettore può trovare la descrizione precisa dell'apparecchio e i disegni.

(5) FRANZ M. FELDHAUS. *Leonardo der tecniker und erfinder*. Jena, Diederichs, 1913, ill.

tratta di canale intermedio con una chiusa allo sbocco, risale a un'epoca ben più antica. Fin dallo scorcio del Trecento se ne valeva la fabbrica del Duomo di Milano pel trasporto dei materiali: nel 1405 l'applicazione venne estesa al commercio privato con una tassa per ogni barca che transitava. Nel 1447 l'architetto militare Francesco di Giorgio Martini ne diede una chiara descrizione. « Leonardo da Vinci quindi non era ancor nato e già il principio, altrettanto semplice quanto ingegnoso delle conche

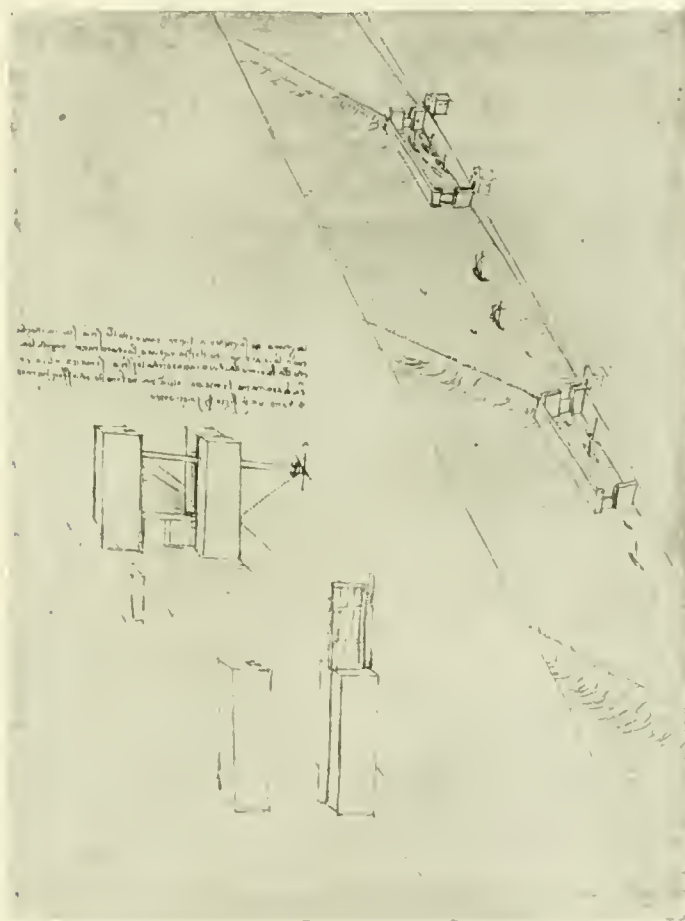



Fig. 680. - Disegno di « conche » pei corsi d'acqua e relative saracinesche. - (Codice Atlantico, fol. 33. v.).

era applicato, descritto, illustrato » (1). Nè si crede attribuirgli i perfezionamenti del sistema che altri volle dargli; nel Codice Atlantico si vedon disegni di chiuse, così a sistema di porte angolari che a saracinesca, ma sembrano soltanto tentativi consigliati dal bisogno di migliorie specialmente applicabili alla conca di San Marco a Milano o almeno per ripararla, oppure furono avvicinati agli studi che lo scienziato riprese più tardi a Firenze, per il corso dell'Arno (fig. 680). Quanto al

(1) L. Beltrami. *Leonardo da Vinci e il Naviglio.* (*Strenna del Pio Istituto dei Rachitici di Milano*, 1886. Anno VI).

canale detto della Martesana è accertato come fino dal 1457 l'ingegnere Bertola da Novate lo ideasse quando vi si applicò, per incarico di Francesco Sforza, estraendo sotto il canale di Trezzo le acque dell'Adda per condurle a Milano a pubblico beneficio. Il duca stesso ordinò l'altro canale navigabile da Milano a Pavia per la via di Binasco e di Bereguardo. Perfezionamenti al corso del canale furon voluti più tardi. Il 16 febbraio 1481 il duca nominava ingegnere pei lavori del Naviglio della Martesana Antonio da Brivio (1). Lodovico il Moro pensò alla deviazione del corso dell'Adda al di sotto di Brivio, dov'era ed è tuttora un tratto roccioso e non navigabile: era necessario evitarlo, derivando a monte un corso d'acqua atto alle barche. Leonardo — lo provano i suoi studi — si occupò del problema, ma l'opera fu affidata verosimilmente a Bartolomeo della Valle che più tardi, al tempo di Francesco I di Francia, venne incaricato del lavoro insieme a Benedetto da Missalia (2). Sembra dunque anche questa volta autorizzato il sospetto che l'artista e scienziato fiorentino prendesse occasione da quei progetti e da quelle richieste ducali per osservare, per studiare, per annotare, senza tuttavia avviarsi a un'attuazione. Più tardi, nella sua seconda dimora a Milano, egli si occuperà e forse più a lungo, di questioni idrauliche e studierà il quesito delle bocche per l'irrigazione dei prati e il modo di render navigabile il canale della Martesana da Milano al lago di Como continuandolo fra Trezzo e Brivio. Ma anche questa volta, benchè fossero raccolti i capitali, l'opera non fu attuata quale egli la ideò. *Navilio di San Cristoforo di Milano facto addì 3 maggio 1509* egli nota nel Codice Atlantico, al fol. 395, v. Sembra che questa volta quella chiusa di scarico fosse realmente attivata, ma la nota non precisa da chi.

***

Le scienze naturali.

Il Bottazzi, in molteplici studi intorno a Leonardo naturalista, anatomico, biologo, ha perfettamente notato, con l'acutezza dello scienziato, come quegli, fra le inesattezze e gli errori inevitabili derivanti dalle incomplete cognizioni scientifiche del tempo, molto si sia avvicinato alle odierne conoscenze: come Leonardo avesse l'intuizione del *sistema stazionario*, come egli creasse il metodo scientifico di anatomia per dare forse alle stampe un trattato (3). E già da tempo G. B. Venturi aveva fatto notare che il maestro fiorentino possedeva cognizioni esatte sulle leggi che governano il movimento dei corpi celesti, sulla statica e su molte pur modeste applicazioni scientifiche alle cose d'ogni giorno (4).

---

(1) Arch. di Stato. Autografi, Architetti. B. I. *Antonio da Brivio.* V'è pure una supplica di un Maestro Antonio da Sant'Ambrogio nella quale questi osserva che nel 1476 aveva *tolto la imprexa de aconzare o refare il torchio del Naviglio* di Belriguardo, finendo il lavoro (ibid. anche 1475). Nel 1489 (13 e 14 giugno) si ordinavano disegni del corso dell'Adda (Id. *Missive*, 1489, fasc. staccati).

(2) L. Beltrami, op. cit. — E. Lombardini. *Dell'origine e del progresso della scienza idraulica nel milanese, ecc. e i lavori di Leonardo da Vinci, ecc.* Milano, 1872.

(3) F. Bottazzi. *Leonardo da Vinci naturalista* (in *Rivista d'Italia*, dicembre 1907). — *Saggi su Leonardo da Vinci* (in *Archivio di Anatomia e di Embriologia.* Firenze 1907). — *Leonardo da Vinci e la biologia moderna.* Conferenza. Milano, Treves, ecc.

(4) I. B. Venturi. *Essai sur les ouvrages physico-matematiques de Leonard de Vinci,* ecc. Ristampato nel 1911 da V. Nugoli, Milano.

Fig. 681. - Biblioteca R. di Windsor.

Fig. 682. - R. R. Gallerie di Venezia.

Fig. 683. - Biblioteca Ambrosiana.

Caricature di Leonardo.

Ma a noi piace notare sopratutto come arte e scienza si fondano armoniosamente in lui. La conoscenza di diversi rami della scienza ch'egli studiò più profondamente gli giovò certo per imprimere alle sue figure movimenti nuovi, espressioni originali, chiaroscuri non mai raggiunti prima. Egli sintetizzò i suoi principi d'arte con la frase *senza movimento non c'è vita*, ma volendo che *ogni atteggiamento sia espressivo*. Egli, pittore scienziato, portò a tale altezza lo studio delle luci che il Ruskin poteva notare come ne' suoi schizzi molte parti si perdano nell'oscurità o siano lasciate espressamente incerte e misteriose anche in luce, tanto che può parere dapprima che egli siasi permesso di sottrarsi in qualche modo alla legge del disegno. Ma il minimo tentativo per copiarli mostrerà che i contorni vi sono inimitabilmente fissi, veri e pieni di gradazioni di ombre così determinate e misurate che anche la più lieve aggiunta di un segno sottilissimo vi porterebbe un mutamento sostanziale. Il gran segreto delle ombre « dolci e sfumose » care a Leonardo è, in fondo, una conoscenza scientifica (1). Lo Springer, che più di tutti ha fatto oggetto di esame acuto, profondo il *Trattato della pittura*, ha ben rilevato com'esso rispecchi, come in un'autobiografia, il carattere umano e artistico di Leonardo medesimo e com'egli dia prova di una coscienza d'artista più unica che rara (2). Andava egli d'attorno tutto osservando, tutto annotando: le espressioni dei fanciulli, degli uomini, delle donne, dei vecchi e il loro peculiar modo di gestire, di muoversi; le attrattive maggiori della luce serale o del cielo coperto che dànno alle figure maggior grazia e mollezza. Nelle « storie » a più figure — e si pensa alla *Cena* — voleva raggruppate persone di diversa età, corporatura, colore e collocazione per ottenerne, dal cozzo delle passioni, i maggiori contrasti. Per le acconciature, pei movimenti delle braccia e delle mani, per la varietà delle parti del corpo (egli s'indugia a studiare più di dieci forme diverse di nasi) ha teorie personali. Le sue « caricature » sono ritratti, esagerati, di tipi che lo colpiscono sulla via a riprova di quella grande libertà ch'egli raccomanda agli artisti. La natura offre tale varietà di modelli ch'è inutile copiare da altri pittori: per questo, senza sprezzarli, Leonardo non copia da gli antichi. Egli flagella i copisti e loda Masaccio rinnovatore dell'arte perchè s'ispira al vero. Critica l'antica pittura chiesastica che dispone santi e istorie in tante caselle, come un merciaio la sua merce nella bottega. L'idealità lo guida: sprezza gli artisti che lavorano solo per guadagnare: a lui, per vivere, basta poco ed egli infatti visse quasi sempre povero a Milano, checchè ci narrino certi scrittori. La pittura è per lui la regina delle arti: ama i giovani e si sacrifica per loro: tollera e mantiene il garzone che lo deruba; è taciturno, sprezza le diatribe rumorose e ama lasciarsi cullare dalla fantasia, da una inesauribile fantasia che nemmeno lo studio della natura e delle scienze esatte riesce ad attutire.

S'è accennato alle « caricature » leonardesche. Ci siamo convinti che molte, troppe di quelle che gli si attribuiscono non gli appartengono. Oltre parecchie che da tempo gli sono state tolte dalla critica altre ancora evidentemente — dell'Ambrosiana, delle Gallerie di Venezia, della Biblioteca di Windsor e altrove — sono imitazioni, spesso dure e stentate, di epoca posteriore. Nelle poche che, con maggior attendibilità si posson dire uscite dalla penna vigorosa, vivacissima del maestro che sa la psicologia dei suoi modelli rivelantesi coi tratti fisionomici più caratteristici e ne rende, con

(1) J. Ruskin. *Lectures on Art*. Londra, 1898.

(2) A. Springer. *Bilder aus des neueren Kunstgeschichte*. Bonn. 1886, 2 vol.

misura e con acutezza, il lato comico, v'è sempre qualcosa di personale che manca agli imitatori, qualcuno dei quali abilissimo. Si veda, per esempio, come i diffetti naturali del viso disegnato a tergo del disegno che abbiam studiato per la figura di Giuda nel foglio di proprietà del signor Bocciarelli di Torino e dell'altro nel magnifico disegno a penna di vecchio, dal ghigno di satiro, iracondo, che riproduciamo, (fig. 682) siano resi con sentimento realistico, a pena accentuato per effetto della profondità del tratteggio vigoroso; come nel magistrale gruppo di vecchi disegnati a penna in un foglio ch'è a Windsor, (fig. 681) dai visi rugosi e bitorzoluti come di gaudenti senatori romani dopo un lieto simposio, il sentimento della realtà non ceda di fronte alle esigenze della caricatura (fig. 683): la quale è — in fondo — esagerazione di quel tanto di comico che, in embrione, è latente in tutti i visi espressivi.

***

Leonardo e la geografia.

Leonardo da Vinci meritò l'attenzione degli studiosi dei problemi della geologia e della geografia fisica per la profondità e la vastità delle sue speculazioni. Il campo si prestava bene alla natura del grande indagatore, che amò indugiarvisi con tanta pazienza e con tanto acume che le sue vedute si riannodano direttamente — come fu notato dal Baratta — alle dottrine propugnate dalla scienza moderna (1).

Dalla teoria della gravità sostenuta da Alberto di Sassonia — la terra essere al suo luogo naturale quando il suo centro di gravità coincide col centro dell'Universo — Leonardo derivò così le sue ricerche nel campo della meccanica come le sue conclusioni sul sistema geologico. Un posto eminente gli spetta nel campo della cartografia ed è della maggiore importanza perchè basato su studi personali sufficientemente oggettivi. Negli schizzi di località circoscritte, eseguiti schematicamente « il Vinci mostra di aver sacrificato il lato artistico per una più fedele ed evidente rappresentazione di quei particolari morfologici, idrografici ed antropogeografici che era necessario porre in evidenza. Lo schizzo cartografico è per Leonardo il disegno di uno scultore: è una annotazione figurativa per mezzo della quale vengono fissate, con speciale tecnicismo, le linee fondamentali del rilievo; ma in esso manca ciò che rende parlante, anzi eloquente la rappresentazione. Nelle carte propriamente dette invece, oltre alla esattezza dei particolari, brilla la concezione artistica della rappresentazione stessa del terreno prima di lui non ottenuta. Leonardo accoppiava in sè due doti ben difficili a trovarsi congiunte in una sola persona, e che pure sono necessarie, anzi indispensabili al cartografo per ottenere una esatta e parlante immagine del terreno: la profonda cultura scientifica e l'eccellenza nel disegno veramente insuperabile » (1).

Il Baratta stesso, ch'è un dotto geografo e geologo, è riuscito a formare, dai manoscritti di Leonardo, un vero trattato vinciano di geografia fisica e di geologia che palesa il concetto che i fenomeni geologici antichi debbono essere interpretati alla luce di quelli che si succedono tuttora sulla terra.

La Lombardia e la Toscana furono le regioni principalmente percorse e studiate da Leonardo. Le notizie offerte da lui assicurano ch'egli visitò accuratamente la Valsassina e la regione lariana (2). L'Oberhummer provò che i disegni cartografici che

(1) M. Baratta. *Leonardo da Vinci e la cartografia*. Voghera, Arti grafiche, 1912.
(2) Baratta (in *Boll. della Soc. Geogr. it.*, 1911 e in *Boll. Soc. Geologica it.* 1911).

figurano nei manoscritti vinciani non sono copie ma originali eseguiti esattamente sui luoghi. O son perfetti, diligentissimi, di un disegno rigorosamente geometrico e con una impeccabile orientazione; o sono frettolosamente schizzati, per uso dell'artista stesso come quelli di Milano, dei laghi di Lecco, di Annone, di Pusiano, ma sempre eseguiti sul vero (1). A Milano e a Pavia egli potè formarsi certamente una cultura scientifica personale, alternando gli studi sui libri di che erano ben provviste alcune biblioteche — quella del castello ducale di Pavia e di parecchi ordini religiosi sopratutto — alle osservazioni e alle conversazioni con uomini di scienza, quali Luca Pacioli, Fazio Cardano, Pietro Monti e con gli stessi ingegneri, idraulici, meccanici della città, depositari di concetti e di pratiche scoperte secolari tramandati di generazione in generazione. In quel tempo egli pensava a disegnare, fra l'altro, una pianta di Milano, come lascia credere quello

Fig. 684. - Leonardo. Disegno dell' Europa secondo il principio tolemaico. (Codice Atlantico fol. 361. v.)

schematico schizzo della città (Vol. I, fig. a pag. 65) che il Baratta sospetta collegato a un possibile progetto di una più ampia rete di canali e di nuove vie d'acqua che allacciassero la capitale con altri centri commerciali importanti. Egli che al Moro si dichiarava pronto *in conducer acqua da uno loco ad un altro* poteva ben credersi in grado di perfezionare la ricca rete di canali di parte della Lombardia e di applicare le porte angolari alle conche per facilitare la navigazione. La storia del maggior lavoro di Leonardo cartografo in Lombardia ci sfugge perchè si collega alla seconda dimora sua a Milano, dopo la caduta di Lodovico il Moro. Allora soltanto si occuperà a tracciare — durante il lungo soggiorno a Vaprio con l'amico Francesco Melzi — le

(1) D.r E. Oberhummer. *Leonardo da Vinci and the Art of Renaissance in its relations to Geography* (in *The Geographical Journal,* maggio 1909). — M. Cermenati. *Leonardo da Vinci in Valsassina.* Milano, Cogliati, 1910. — Osserviamo che quanti si sono occupati della cartografia in rapporto a Leonardo, della sua famosa pianta di Imola e delle precedenti sembrano ignorare l'esistenza della più diligente e fra le più antiche di tutte: quella, composta di grandi cartoni, di Reggio Emilia, dell'inizio del Cinquecento, conservata in quell'Archivio di Stato e in cui vie, case, portici, cortili, fortificazioni, particolari architettonici sono eseguiti, a penna, con una diligenza e una sicurezza eccezionali.

grandi linee del progetto che servì di guida agli studi compiuti fra il 1516 e il 1519: quello di assicurare una buona comunicazione per vie d'acqua fra Milano e Como a naturale complemento del Naviglio della Martesana (1). Così si spiegano diversi schizzi cartografici suoi, fra cui quello che si riferisce al tronco sublacuale dell'Adda e altri dei laghi della Brianza. Grandi progetti di canali e nuovi studi cartografici attenderanno l'infaticabile artista a Roma e in Francia (2).

* * *

Gli studi filosofici.

La filosofia, naturalmente, interessa il grande pensatore che nel Codice trivulziano espone considerazioni elevate sul tempo, sulla creazione, sull'Amore creante, sulle facoltà e sull'immortalità dell'anima. Egli ha evidentemente studiato a fondo Nicolò Cusano che modificava la Teologia di Aristotile. Riassume e condensa in sè tutto il conflitto intellettuale onde il Rinascimento italiano diviene l'erede della scolastica parigina (3). Ripudia le scienze occulte, ha parole di disprezzo per la negromanzia e la chiromanzia. Il grande suo spirito è sopratutto tollerante e, per questo, uno spirito moderno, in contrasto coi tempi. L'ammettere quindi, con Sar Peladan, che Leonardo fosse antisemita perchè le sue caricature sembran disegnate nelle sue passeggiate nel ghetto (4) è contrario alla conoscenza dello spirito non solo del maestro ma dello stesso ambiente milanese in cui egli viveva: tanto più che su molte delle caricature attribuite a Leonardo vi sarebbe seriamente a discutere. D'altronde dello spirito conciliativo di Lodovico il Moro e de' suoi s'è visto a suo tempo. L'antisemitismo — una ubbia non sapremmo dire se più medioevale o più grottesca — l'Italia lasciava allora e lascia oggi ad altre nazioni.

Ciò non toglie che un filosofo dei nostri giorni credesse Leonardo indifferente per ogni problema al di fuori delle scienze naturali. Egli non sembra occuparsi delle cose *che non si possono dimostrare per nessun exemplo naturale*, ciò che al contrario di mostrare — come ad altri sembrò — i limiti della ragione e precorrere il positivismo, rappresenterebbe il lato debole del sistema del gran pensatore ove invece non inducesse a concludere per un certo agnosticismo suo. E forse la sua filosofia

(1) BARATTA, op. cit.

(2) Il Gori notò che quantunque nei manoscritti vinciani figurino alcuni saggi a proiezioni piane della superficie della terra, nelle carte di Leonardo non v'è alcun cenno di ciò che i cartografi chiamano proiezioni. Questo sarebbe il difetto dell'opera vinciana: difetto che tuttavia, come osserva il Baratta, non ha nel caso specifico grande importanza perchè il disegno è limitato a zone poco estese della superficie terrestre. E se non mancò chi tolse a Leonardo il merito d'aver eseguito il famoso mappamondo a settori ch'è nella biblioteca reale di Windsor, oggi per lo contrario dotti cartografi ritornano volontieri e con validi argomenti all'antica attribuzione. *El mio mappamondo* egli ricorda più volte nei suoi manoscritti: e potrebbe ben trattarsi di quello. Fra i cartografi che lo credon suo sono il Baratta (op. cit.) e il Fiorini (in *Rivista geografica italiana*. Roma, aprile 1894). Nel Codice Atlantico figura anche una carta d'Europa che, per quanto disegnata — come ci fa notare il dotto prof. Carlo Errera — secondo il principio tolemaico con una eccessiva inclinazione dell'Italia di fronte al rimanente degli Stati, offre interesse pel tentativo di tracciare, sia pure assai schematicamente, i diversi Stati del Nord nei rapporti reali voluti (fig. 684).

(3) P. DUHEM. *Etudes sur Leonard da Vinci*. II Serie. Paris, Hermann, 1909.

(4) S. PELADAN. *La philosophie de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits* (nel *Mercure de France* 16 genn., 1° febbr. 1908) e di nuovo ed. Alcan, Parigi 1910.

non risponde ai concetti del Rinascimento se Sabba da Castiglione osserva che l'artista « si è posto ad imparar filosofia, nella quale ha così strani concetti e nuove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle » (1). Ma l'uomo di genio — da Dante in poi — ha sempre dovuto procedere fra la diffidenza dei contemporanei e lo scherno degli invidi. L'esame attento dei suoi manoscritti e dello stesso *Trattato* persuasero recentemente come sia vano cercarvi una filosofia dell'arte, poichè il *Trattato* è sopratutto un grande libro di tecnica, ciò che non toglie ch'esso rappresenti un nuovo documento della grandezza della mente che lo ideò. Le descrizioni delle donne, dei fanciulli, dei vecchi ch'esso contiene non saranno paradigmi ch'egli volesse imporre, ma sono stupendi motivi artistici fermati sui fogli in attesa di esser tradotti sulla tela o disperando di mai riuscire a tradurveli. Egli consigliava ciò che prediligeva. Perciò, anche considerato come autobiografia, quel trattato vanta una grande virtù educatrice (2).

Il Trattato della Pittura fu steso precisamente a Milano, se crediamo a un buon testimone, Luca Pacioli, che assicura che nel 1498 Leonardo « aveva con tutta diligenza al degno libro di pittura e movimenti umani posto fine », senza tuttavia precisare in che il libro consistesse. Nè sembra ch'egli lo portasse seco in Francia perchè il De Beatis non lo ricorda fra quelli che l'artista mostrò al Cardinale d'Aragona ad Amboise. E poichè il Vasari, il Cellini e altri antichi fanno cenno di manoscritti vinciani sul modo di colorire o sulla scultura, se ne concluse che il trattato della pittura quale noi conosciamo sia una compilazione fatta sulle indicazioni del maestro (3) Il Codice Urbinate della Vaticana — che servì di base a tutte le successive edizioni — sarebbe stato messo insieme dal Melzi, il depositario dei manoscritti e dei segreti di Leonardo. Ma è stato notato che l'ordinamento delle materie vi è illogico, che il compilatore del Codice Vaticano, pur avendo spigolato direttamente fra gli originali, non ha saputo ricavarne tutta la sostanza (4). Al trattato quindi non si dovrebbe dare più importanza che ad una raccolta di note destinate, se mai, al trattato stesso (5). Concetti questi tuttavia che gli studi recentissimi hanno valso a modificare qualche poco con tutto vantaggio del pensiero e dell'opera del grande: che oggi vien preferibilmente riconosciuto come un vero, sano idealista, così da essere paragonato allo stesso Kant. Uomo dallo spirito quasi universale penetrò il segreto delle anime attraverso lo studio dei fenomeni (6). Se qualcuno arriverà a trovare che non Bacone ma Leonardo è l'iniziatore del pensiero moderno (7) l'ultima opinione, più serena, più giusta, a parer nostro, sul genio leonardesco è quella che, abbandonando le troppe « esaltazioni rettoriche che nulla aggiungono alla sua umana grandezza » (8) esamina la figura psicologica di

(1) *Il Cortigiano.*

(2) B. Croce. *Leonardo filosofo* (nel *Leonardo da Vinci.* Conferenze fiorentine. Milano, Treves 1910). — Cfr. la risposta di Peladan, *La philosophie de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits.* Paris, Alcan 1910.

(3) Marie Herzfeld. *Traktat von Malerei,* ecc. Jena, Dieterisch 1909, ill.

(4) *Traité de la peinture* ed. del Peladan, Paris.

(5) G. Planche (in *Revue des deux mondes,* I. IX, 1850).

(6) Chamberlain Houston Stewart. *Immanuel Kant.* Monaco, 1905.

(7) A. D'Eufemia. *Studi filosofici su Leonardo.* Napoli, Giannini, 1900. — W. Elsässer (nei *Preussische Jahrbücher,* agosto 1899) — e gli scritti di Prantl, Kunowski, Hübener, ecc.

(8) Prefazione di Enrico Ferri al volume *Psicologia Vinciana* del dott. Gino Modigliani. Milano, Treves 1913.

Leonardo aleggiante nell'atmosfera dei tempi suoi. La sterilità fisica dell'artista, il suo mancinismo, « anzi un curioso e strano ambidestrismo » — riportiamo le parole dello scienziato perchè non si potrebbe definire più incisivamente il carattere predominante della psiche del gran maestro — « perchè, secondo il Gallichon, egli colla mano sinistra schizzava rapidamente le figure che più l'avevano colpito e con la destra invece quelle che erano il frutto lento e maturato del suo raziocinio estetico », la sua prevalenza sensoria di « visivo » comprovata dalle sue annotazioni sull'occhio quale strumento del pensiero scientifico ed artistico (1), a cui si collega « la caratteristica, quasi tirannica, dell'opera di Leonardo: la lenta preparazione, maturazione ed esecuzione di ogni lavoro », quella sua « incertezza e inconcludenza pratica (in gran parte frutto di un'anomalia della volontà) per la quale molti uomini di genio, che pure aprono nuovi cieli alla scienza ed all'arte, si arrestano di fronte alle più lievi sinuosità del terreno pratico della vita quotidiana », la pretesa sua scarsa sensibilità affettiva (2) sarebbero, secondo il psicologo, altrettante anomalie proprie dell'uomo di genio (3). Ma costui è, nonostante tutto e sopratutto, un uomo, mentre troppi studiosi che negli ultimi anni si sono occupati di lui « si sono lasciati deviare da una ammirazione morbosa che tendeva a considerare l'artista fiorentino come un essere sopranaturale e quasi fuori dalle leggi umane » (4). Un esame attento di tutta la sua attività, miscela di nobili aspirazioni e di incompleti tentativi, di grandi audacie e di medioevali credenze (egli accetta senza controllo molte leggende sugli animali e crede che la cicala *muore nell'olio e rinasce nell'aceto*, che *se si sputa a digiuno sullo scorpione si uccide*, che *le pantere si cacciano cogli specchi*, ecc.) prova bene ch'egli è non l'incarnazione della divinità sulla terra quale lo disse il Vasari e quale, con più modesti termini, lo credon quei molti scrittori; ma un essere umano che tentenna, si tortura nella ricerca, molto pensa e scruta, poco produce. Non arriveremo a dire che la secchezza con cui son notate nelle sue carte i fatti della vita che anche più da vicino lo riguardano sian prova della « freddezza del clinico d'innanzi a un caso patologico » (4). Chi abbia qualche pratica con gli usi del tempo sa come fosse un po' consuetudine di quanti sapevano allora maneggiar la penna il redigere di quando in quando quelle note di cronaca che diremo vissuta con certa freddezza oggettiva propria dello storico. Gli archivi ne son pieni e sarebbe pericoloso studiarli quali documenti psicologici di chi le stese.

La psicologia di Leonardo è dunque quella dell'uomo che indaga, che studia, che crea senza troppo metodo, sopratutto senza incoraggiamento. « La vita di Leonardo — osservava il padre Pietro da Nuvolaria che lo avvicinò — è varia et indeterminata forte, sì che par vivere a giornata ». E Leon X, se crediamo al Vasari: « Costui non è per far nulla da che comincia a pensare alla fine innanzi

(1) Ferri, loc. cit. — A proposito di Leonardo studioso delle questioni relative all'occhio e alla luce il Perrod (*La diottrica oculare di L. da Vinci* in *Archivio di Oftalmogia*, Napoli 1907) ha riconfermato la attribuzione a Leonardo dell'invenzione della camera oscura, ciò che del resto G. B. Venturi da tempo aveva intravveduto; e ha precisato in che consista l'originalità degli studi di Leonardo sulle questioni di diottrica oculare.

(2) Su questo aspetto della psiche vinciana potremmo fare le nostre riserve pensando all'affetto che Leonardo dimostrò — se non proprio per le donne o per certe donne, fra cui la quasi leggendaria monna Lisa — per la sua Caterina, pel piccolo garzone che lo derubava e ch'egli tuttavia continuava a tener con sè e a proteggerlo, pel Melzi, pel Salaino, per non dire d'altri.

(3) Ferri, loc. cit.

(4) G. Modigliani, op. cit.

il principio dell'opera ». Chi non ricorda qui il disegno dell'armatura per trasportare quel cavallo di bronzo ch'era soltanto, in progetto, sulle carte? Sempre così i fatti rivelano l'uomo: in un continuo dissidio fra l'aspirazione e la realtà inceppante. Forse dal contrasto continuo ch'egli trovava fra le sue grandi idealità e la realtà della vita gli venne quell'acre amarezza a cui sono ispirati certi suoi scritti, molte sue sentenze. E in un periodo in cui la pianta della sensualità pagana rinverdiva egli, spiritualista, sentì il bisogno di trarsi in disparte. Egli che esclamava *dov'è più sentimento lì è più martiri* concludeva amaramente: *non insegnare e sarai solo eccellente.* Ma nel fondo di Leonardo filosofo riappare e trionfa Leonardo artista: più che un pensatore alla ricerca di un nuovo compiuto sistema egli è sempre e sopratutto l'esteta raffinato. Nell'aver saputo, fin dove gli era possibile e attraverso le aspirazioni varie e impulsive della sua natura, coordinare le idee che il nuovo bisogno di indagine andava allora provocando, consiste veramente la grandezza di Leonardo. Così sembra vederlo la maggior critica, diciamo così, dell'ultimo momento. Poichè di certa critica pur recentissima che, forse spinta — lo notammo — da un desiderio di reazione alle viete ampollosità precedenti, sembra eccedere qualche volta nel toglier valore alle ricerche di Leonardo, non sembra sia da tener troppo conto (1).

Il carattere originale del maestro è ben rivelato dalla stessa sua prosa. Un acuto esame di Leonardo scrittore è stato opportunamente intrapreso da Isidoro del Lungo che ha osservato come — dato il carattere frammentario degli scritti vinciani — essi non sembrino ispirati, come sembrò a qualcuno, al desiderio di comporre libri; la loro forma, quasi di soliloquio, mostra chi li preparò abbandonato tutto in sè stesso, attirato dall'idea, non legato a preoccupazioni retoriche: una calda poesia, una straordinaria forza rappresentativa li rende attraenti (2). Qualche volta, in questi suoi soliloqui, la sua fantasia lo spinge in mondi irreali piacevolissimi o l'induce a ideare profezie, favole, allegorie, facezie, *rebus*.

Le allegorie rappresentano una delle forme più curiose e varie dell'attività di Leonardo. Attraverso le enciclopedie medioevali da cui queste allegorie son tolte — qualche volta con le stesse parole — la personalità di lui traspare o adirittura si afferma.

Le allegorie, le facezie, le satire.

S'è visto nel precedente volume come l'allegoria politica fiorisse alla corte milanese e trovasse particolarmente nell'araldica una grande alleata. S'è pur veduto come di allegorie politiche, ingenuamente rappresentate da un ignoto modesto pittore, sia pieno un prezioso manoscritto trivulziano nel quale non manca la figura del Moro

(1) OTTO WERNER. (*Zur Physik Leonardo da Vincis.* Berlin. *Internat. Verlags-anstalt für Kunst und Literatur*, 1913) dopo un lungo esame dei manoscritti vinciani concluse che ben poco o nulla di nuovo Leonardo avrebbe portato nel campo della fisica e se qualche sua osservazione è originale essa sarebbe per lo più intuitiva, non sperimentale, talora errata. La fonte precipua dei suoi studi sarebbe la letteratura araba a cui attinse a piene mani senza mai citarne la provenienza. V. le critiche a questo libro mosse da U. Biasoli nell'8° fascicolo (1912) della *Raccolta Vinciana*, pag. 102.

(2) I. DEL LUNGO. *Leonardo scrittore* (nel volume *Leonardo da Vinci.* Conferenze fiorentine. Milano, Treves).

in atto di ripulir l'Italia con la spatola prediletta dall'araldica ducale (fig. Vol. I, pag. 357). Nelle commedie e nelle rappresentazioni musicali della Corte, a incominciar da quella « del Paradiso », l'allegoria politica s'infiltrava quasi sempre sovrana. Osservammo come alla Corte, fra i giuochi che raccoglievano volentieri dame e gentiluomini, l'arguzia, la satira, la trasparente allegoria tenessero un gran posto. Conosciamo la magnifica miniatura del 1490 della storia di Francesco Sforza di Giovanni Simonetta ch'è nella biblioteca Nazionale di Parigi (fig. Vol. I, pag. 584-585): v'è rappresentato Lodovico in ginocchio additante a Gian Galeazzo il cielo mentre s'avanza una nave — la nave dello Stato — che accoglie, un giovanetto ma ch'è guidata, al timone, da un moro: l'allusione è evidente quand'anche non bastassero il folto gelso (il *moro* in milanese) in forma umana proteggente alla sua ombra i deboli conigli e quando non fossero sufficienti i motti assai chiari. Del miniatore vedremo parlando di questo ramo coltivatissimo all'ombra della corte milanese. L'artista può ben essersi

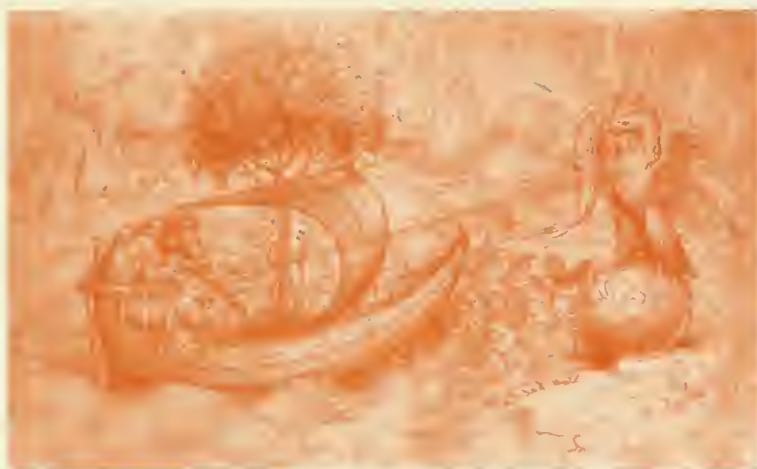



Fig. 685. - Leonardo. Allegoria dell'Impero e della Chiesa (?).
(Per altri, della vita umana [la barca e l'albero] condotta dall'avidità [il lupo] alla conquista della terra [l'aquila]). - Biblioteca R. di Windsor.

servito di uno schizzo di Leonardo, il quale altra volta, in una allegoria ch'è in un disegno di Windsor, adottò ancora la nave che attraversa i flutti torbidi spinta dal vento che gonfia la vela (fig. 685). Leonardo pensò al *Moro in figura di ventura colli capelli e panni e mani innanzi e messer Gualtieri* (tesoriere ducale) *con reverente atto, lo piglia per li panni da basso venendoli dalla parte dinanzi;* e altra volta la Povertà *in figura spaventevole* che rincorre un giovinetto che il Moro accoglie e difende *col lembo della vesta.* L'astuto principe trovava nell'arte aiuto e dava simpatica veste alle sue mire politiche. Leonardo sogna altre allegorie analoghe: *Il Moro co gli occhiali e la Invidia colla falsa Infamia dipinta e la Giustizia nera pel Moro,* e poi *La Fatica con la vite in mano, L'Ermellino col fango, Galeazzo fra tempo tranquillo, Effigie di fortuna, Lo strugolo colla pazienza fa nascere i figlioli.* Fra gli altri disegni di Leonardo son noti un foglio con figure a penna e acquarello nella collezione già Macolm, oggi nel British Museum (fig. 687) un altro a Oxford (fig. 686) e uno ancora a Windsor in cui egli evidentemente, in forma elaborata, raffigurò allegorie. Ma la dott. Giuseppina Fumagalli ha fatto oggetto di esame questi disegni allegorici leonardeschi e ha con-

cluso che le interpretazioni che se ne sono date sin qui son cervellotiche. Non è provato che sentenze e disegni leonardeschi nascondessero un significato politico e tanto meno allusivo a Lodovico il Moro. Più probabilmente l'artista non si propose, con essi, che un compito morale, generico (1). A noi piace ripresentarne qualcuno perchè si veda, coi confronti con le più serie rappresentazioni precedenti, qual fosse la versatilità dell'artista e com'egli sapesse dare carattere ed effetto d'arte anche a queste bizzarrie.

Le facezie sue sono attinte invece da scritti precedenti o da racconti di contemporanei. Ma Leonardo le rende moderne, sciolte e vivaci come quella graziosa ben

Fig. 686. - Leonardo. Allegoria della lotta fra la virtù e i vizi (?). (Per altri allegoria del Governo). - Museo di Oxford.

nota: *Fu dimandato un pittore perchè, facendo lui di figure sì belle, che eran cose morte, per che causa esso avesse fatti i figlioli sì brutti. Allora il pittore rispose, che le pitture le fece di dì e i figlioli di notte* (2). Motti, sentenze, proverbi leonardeschi son quasi del tutto tolti a contemporanei. « Ben poco in questo genere è originale dell'artista. Sarebbe vano dissimularlo: la fonte principale dei manoscritti di Leonardo è lo studio diretto della natura » (3).

Nelle profezie l'acutezza si accopia quasi sempre alla vivacità, alla freschezza della frase. Realtà e idealità assumono talora in lui persino le forme di una devota con-

(1) G. FUMAGALLI. *Allegorie vinciane* (nel *Fanfulla della Domenica*, 11 e 18 gennaio 1914).
(2) Manoscritto M, f. 58, v.
(3) SOLMI, op. cit.

Fig. 687. - Leonardo. Allegoria della Fortuna (per altri della Vittoria e della Fama). British Museum. Londra.

templazione che ricordano il misticismo medioevale e l'infinito amore per le cose del creato che animò il santo di Assisi; anche Leonardo arriverà a innalzare inni alle forze della natura, ad apostrofarne i fenomeni, a deificare il sole. Nella prosa del Quattrocento sbocciata fra le esuberanze dell'umanesimo — che, più che ravvivare, voleva far rivivere la coltura classica che s'andò evolvendo piuttosto per le bocche dei parlanti che per le penne degli scriventi — la prosa di Leonardo si raccomanda perchè provocata soltanto dalle impressioni della realtà. Essa è genuina, degna rappresentante della lingua e dello stile, senza la oppilazione umanistica di quel tempo. Essa anticipa lo scrittore della maturità della prosa italiana e si avvicina così a quella di Galileo (1). Ma molte delle allegorie, delle profezie, delle facezie dei manoscritti vinciani Leonardo tolse a precedenti scrittori. Il Morpurgo e l'Uzielli constatarono quanta parte se ne debba al *Fior di virtù* — che Leonardo possedeva — alle *Facezie* del Poggio, ai *Viaggi* di Giovanni di Mandavilla, all'*Acerba* di Cecco d'Ascoli e a consimili libri che figurano nel prezioso elenco della biblioteca del grande fiorentino (2).

La satira di Leonardo è acerba e mordace. Ispirata da un vezzo del tempo, assurge, per opera sua, ad altezze filosofiche. Sprezza, nelle cose della religione, il culto esterno e i cattivi costumi del clero e ricorda le promesse che Gesù fece non a chi seguirà cerimonie e pratiche esteriori, ma ai cuori puri, agli uomini di buona volontà. Sferza la ricchezza esteriore delle chiese e la loro povertà desolante nell'interno, la vendita delle indulgenze e l'ostentazione dei miracoli dei santi. Leonardo s'accorda col Savonarola. Fondamento e scopo della sua rampogna è sempre un'alta moralità. Le sue allegorie delle discordie del mondo, della *sozza fama*, dell'ingratitudine, della sirena figurante le lusinghe, dell'upupa, del *calendrino* simbolo di *amore di virtù*, dell'invidia, del *piacere e il dispiacere;* le favole dell'ostrica, del topo e della gatta, dell'ostrica e del granchio, della scimmia, ecc.; gli apologhi tutti hanno una vera finalità morale.

Per la libertà, per l'indipendenza del raziocinio egli ha un vero culto e dalle cose più lievi ascende alle maggiori. *Prima morte che perdere libertà,* egli scrive. E la libertà dev'essere innanzi tutto politica. Si rivolge alla Serenissima Repubblica di Venezia, minacciata dai Turchi, e si preoccupa dell'incolumità dell'Italia; enumera, in una pagina del Codice Atlantico, gli stati europei e ne scrive i loro nomi in carattere piccolo men che per l'Italia che indica a tutte lettere maiuscole. Piccole manifestazioni, ma che in tal uomo assumono significati caratteristici. Checchè sembrasse al Wolynski — il più parziale e soggettivo dei moderni critici di Leonardo — il grand'uomo rivela una costante pietà verso gli uomini e verso gli animali. Anzi la sua non era natura disposta alla lotta: *fuggi le tempeste!* avverte. E con una delle sue frasi incisive, che nel momento in cui scriviamo acquista un triste sapore di circostanza, definisce la guerra *una pazzia bestialissima.* Ammira la pace, l'onesto lavoro e conclude: *la vita bene spesa lunga è* (3) o *sichome una giornata bene spesa dà lieto dormire così una vita bene usata dà lieto morire* (3). E in queste notissime sentenze vinciane è veramente raccolta la più sana filosofia di tutti i tempi.

(1) Del Lungo, op. cit.

(2) G. D'Adda. *Leonardo e la sua libreria,* note di un *bibliofilo.* Milano 1873 e Richter, op. cit. II, pag. 442 e seg. — Domenico Grifone (*Leonardo da Vinci pensatore e scrittore.* Ostuni, Tip. Ennio, 1910) s'industriò tuttavia a provare l'originalità di Leonardo nelle allegorie, nelle favole, nelle facezie. Rimandiamo il lettore che volesse saperne di più a quel libro, di carattere divulgativo e sopratutto a quelli ivi citati per quanto si riferisce a questi aspetti dell'attività leonardesca.

(3) Codice Trivulziano, fol. 34, r.

Tavola XVII. — Autoritratto di Leonardo nell'ultimo periodo della sua vita. Biblioteca R. di Torino.

***

Le fonti della coltura di Leonardo.

Le fonti a cui Leonardo scrittore, scienziato, filosofo attinse sono oggi in gran parte conosciute e valgono da un lato a farci apprezzare maggiormente la coltura sua, dall'altro a far meglio conoscere ciò ch'è veramente patrimonio suo personale d'idee e di cognizioni. Nella filosofia conobbe e ammirò Aristotile del quale in gran parte è discepolo fedele. Di Platone poco conobbe e di seconda mano, a traverso Alberto di Sassonia. Citò Sant'Agostino, conobbe le teorie di Boezio e qualcuna delle opere, oggi perdute, del filosofo arabo Alkendò, del quale si procurava il *Trattato delle Proporzioni*. Si giovò del libro del filosofo ebreo del secolo XI Savasorda, di quelli di Bacone, del Filelfo. Degli enciclopedisti del medioevo Alberto Magno più di tutti gli offrì materia di studio e di meditazione e persino di critica. Nelle scienze matematiche Archimede ed Euclide diedero modo a lui di studiare e di riflettere a lungo, con profitto.

Fu Leonardo che, forse più che altri, indusse Luca Paciolo a fare l'edizione euclidea del 1509. E col Paciolo egli fu in continui, amichevoli rapporti. Giovanni del Sodo matematico, Giovanni Marliani medico celebre e matematico e i figli suoi Leonardo degli Antoni da Cremona pur matematico, Leon Battista Alberti, Fazio Cardano medico, matematico, giureconsulto famoso a Milano — dei quali discorreremo più a lungo nel successivo volume — gli furon noti e cari. Così nelle scienze fisiche, nelle naturali, nella geografia, nell'anatomia si giovò, dove più, dove meno, degli autori in voga, pur sempre conservando libertà di giudizio e di critica. Non aveva grande simpatia per gli umanisti: l'ebbe invece e continuata per alcuni poeti, da Virgilio a Dante; di quest'ultimo fu studioso assiduo (1).

A noi interessa piuttosto conoscere le fonti delle cognizioni di Leonardo nell'arte e constatare com'egli studiasse indefessamente Vitruvio del quale amava intrattenersi con l'amico Giacomo Andrea da Ferrara architetto di grido, scienziato e divulgatore valoroso, ch'era giunto alla Corte di Milano fin dal 1480. Conobbe a fondo *De Re militari* di Valturio, a cui molto s'ispirò; avvicinò più volte Pietro Monti milanese, bizzarro ingegno che accolse in sè qualità di soldato, di ingegnere e di teologo e Biagino Crivelli, capitano dei balestrieri, che ebbe a intrattenerlo sulla balistica. Di questi uomini valenti che fiorirono alla Corte ducale conosceremo le opere in seguito. Ebbe relazioni, oltre che col Verrocchio, col Botticelli, con Filippino Lippi, anche con Bernardo Zenale di Treviglio, con Giuliano da Sangallo, col Dolcebono, con Bramante, con Benedetto Briosco, con Attavante miniatore; in una parola coi migliori artisti non di Milano soltanto. Marco e Giovanni Antonio son ricordati nei manoscritti vinciani come due allievi suoi prediletti: si tratta, verosimilmente, come notò il Solmi, di Marco d'Oggiono e del Beltraffio. Sopratutti ebbe caro il Salaino talchè, a dir del Vasari, « a lui insegnò molte cose dell'arte », benchè sembri trattarsi piuttosto di un garzone che di un eletto artista; nessuna opera sicura di costui ci è nota. Ma i ricordi che Leonardo lasciò sul conto di Tomaso, di

(1) E. SOLMI. *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci* (nel *Giornale storico della lett. it.* 1908, suppl. n. 10, n. 11) e *Nuovi contributi alle fonti*, ecc. (ibid. 1911).

Giulio tedesco, di Galeazzo, ecc., che al Solmi sembraron di grande interesse « per comprendere la Scuola di Leonardo » non son tali per noi. Si tratta di operai che, secondo un uso d'allora, il maestro prese con sè per alcuni giorni per lavori nella sua casa. Tomaso gli fece *sei candelieri*, Giulio *certe molle*, *uno martinetto*, *due serrature*. E probabilmente lo stesso è a dirsi di molti altri nomi fugacemente annotati (1). Anche con qualcuno dei minori, fra cui Agostino da Vaprio pittore, Battagio architetto, Gherardo miniatore, Ambrogio da Tormoli artista in vetri, egli ebbe rapporti.

Ma il critico che indaga sulle fonti del sapere di quel grande e vuol precisarne la vastità della coltura è pur costretto a togliere una foglia immeritatamente aggiunta un tempo alla sua corona d'alloro. Leonardo non fu poeta, nel significato stretto della parola. S'egli fu realmente un grande *dicitore di rime* come un vecchio biografo ce lo presentò, non sembra tuttavia che avesse a scriverne. La maggior parte dei versi che figuran qua e là ne' suoi manoscritti son del Bellincioni, del Burchiello, del Dati, del Pulci e d'altri. Altre poche rime non furon tuttavia ancora identificate. Molte volte egli esprime l'idea sua attraverso correzioni sul foglio e pentimenti « che mostrano lo sforzo di una composizione originale. Leonardo non è mai contento di modificare e rettificare. Ogni cancellatura deterge una oscurità o un'improprietà, che vela il rapido apprendimento del concetto » (2).

Egli stesso si disse uomo non di lettere — benchè avesse una biblioteca varia e ricca — desideroso piuttosto di trarre le cose sue dall'esperienza che dalle parole altrui. In tal modo i suoi manoscritti ci si rivelano per la maggior parte ricordi di cose lette o sentite, raccolte per propria coltura. Egli stesso ne offre la prova quando nota di aver *tratto di molte carte... copiate sperando poi di metterli alli lochi loro secondo le materie.*

***

La caduta di Lodovico il Moro nel 1499, facilitata dal tradimento di Bernardino da Corte che, assente il duca, aveva in custodia il castello, travolse nella rovina anche i fedeli alla casa sforzesca. Artisti, letterati, cortigiani abbandonaron la città frettolosamente, preoccupati quasi tutti di mettere in salvo, con le persone, i proprî beni.

Leonardo da Vinci, allora ingegnere camerale e, se non proprio cortigiano come piacque dirlo a qualcuno, per lo meno protetto dal Moro e in buoni rapporti con diversi famigliari della famiglia sforzesca negli ultimi anni, dovette partirsi. La miglior prova ch'egli non faceva parte della Corte ducale o, per eccessive amicizie sue con quella, non aveva a temere le rappresaglie dei francesi, sta nel fatto ch'egli non fu costretto a fuggire, come tanti altri famigliari degli Sforza, ma potè andarsene da Milano, con tutta quiete, provvedendo prima tranquillamente alle sue robe. Il 6 ottobre i francesi s'impadronivano di Milano e solo due mesi dopo, il 14 dicembre « per mezzo dei Franceschi banchieri a Roma e a Milano, inviò a Firenze fiorini 300 larghi d'oro, con lettera di cambio tratta sopra gli eredi di Piero di

(1) Il Solmi (op. cit., pag. 98) pensa che la parola *Giobia* che precede quelle note sia a interpretarsi *Porta Giovia* e ricordi così il luogo di dimora di Leonardo in quegli anni. Ma evidentemente *Giobia* vuol dire (ed è tuttora usato in certe parti dell'Alta Italia) Giovedì. Leonardo non abitò nel castello ducale. Le molte carte che si riferiscono alle persone che vi abitavano non ricordano mai il suo nome.

(2) Solmi, op. cit.

Gino Capponi, e nello stesso giorno, per mezzo di Silvestro di Dino da Milano, altri 300 fiorini larghi d'oro con lettera tratta sopra Taddeo Gaddi, perchè fossero scritti a suo credito sul Libro dei Depositi dello spedale di Santa Maria Nuova in Firenze, il che fu fatto il 7 e 14 gennaio 1499, cioè il 1500 secondo il computo attuale » (1).

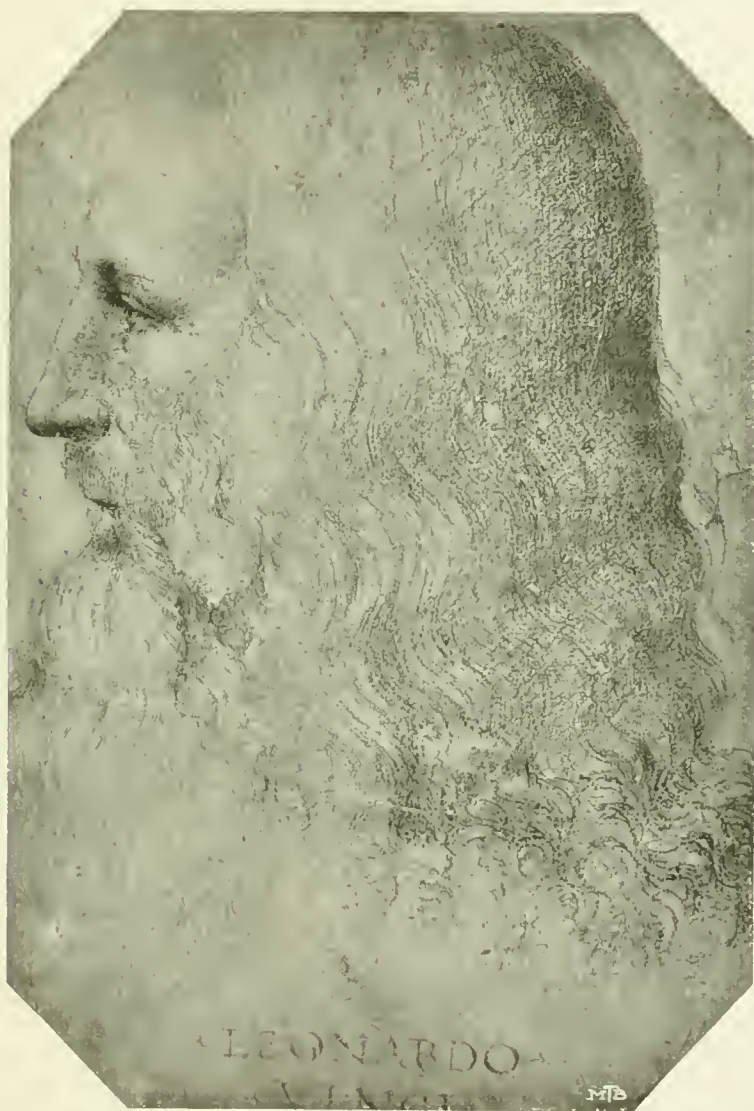



Fig. 688. - Ritratto di Leonardo, nella maturità.
Biblioteca R. di Windsor.

E col fido Luca Pacioli e col suo Salaino abbandonava la città — forse, come pensa l'Uzielli, nel dicembre di quell'anno 1499 — e si trasferiva a Venezia nella speranza che il Moro riacquistasse lo Stato e che le grandiose opere d'arte intraprese alle Grazie, nel convento di Sant'Ambrogio, nei castelli potessero esser riprese.

(1) G. Uzielli. *Ricerche*. S. I. Vol. I, ed. 1896, pag. 607.

Quasi sicuramente l'artista partì a malincuore da Milano. La città, più di qualunque altra, doveva rispondere al suo bisogno di quiete, quasi di isolamento: meglio che Firenze, sempre tormentata dalle diatribe fra artisti troppo numerosi e da lotte politiche, meglio che Roma, chiassosa e agitata sempre, meglio che Venezia, chiusa gelosamente nel suo manto dogale e in certa diffidenza per gli stranieri maggiore che a Milano.

Il fallace trionfo di Lodovico il Moro nel febbraio dell'anno successivo non ingannò certo, come tanti altri, il nostro; il quale a Mantova prima, a Venezia dopo attese gli eventi. Sulla laguna, il 13 marzo del 1500, s'incontra con Lorenzo

Fig. 689. - I ritratti di Leonardo e del Luini nella tradizione milanese.
Scuola lombarda del secolo XVI. - Proprietà contessa Benvenuti Martinez. Milano.

Gusnasco pavese fabbricatore di strumenti musicali al quale aveva mostrato un ritratto di Isabella d'Este *molto naturale..... tanto bene facto* (1). Poco dopo, la battaglia di Novara abbatte per sempre la signoria del Moro e Leonardo, informato degli avvenimenti milanesi, aggiunge in fretta ai suoi ricordi personali: *Edifizi di Bramante. Il castellano fatto prigione. Il Visconti strascinato e poi morto il figliolo. Gian della Rosa toltoli i denari. Bergonzo principiò, e nol volle, e però fuggì le fortune. Il Duca perse lo Stato e la roba e libertà, e nessuna sua opera si finì per lui.* Così il maestro si partì, col Pacioli, per Firenze. La meravigliosa parabola artistica che Leonardo e Bramante — il Moro imperante — avevano intrapresa a Milano doveva rimanere interrotta per sempre (2).

(1) Solmi. *Leonardo*, cit.

(2) In Lombardia l'effigie caratteristica di Leonardo riprodotta certo più volte rimase a ricordare l'uomo come n'era rimasto vivo ricordo dell'artista e dello scienziato. Si sa che un suo ritratto

Non diremo, con l'Uzielli, che Leonardo in quel suo primo periodo di vita milanese subì il contraccolpo dei destini di Lodovico il Moro nè che « gli uffici che egli ebbe, i lavori che fece, le sue difficoltà finanziarie, la sua fuga da Milano sono connesse con la potenza di Lodovico il Moro, con le lotte sostenute da questo principe e con la sua ingloriosa fine. » S'è visto come per un gran pezzo Leonardo vivesse ritirato, lontano dalla Corte; come la *Vergine delle Rocce* egli eseguisse per conto di una Confraternita e solo ricorresse dopo molti anni al Duca per ottenere il fatto suo. Nè sappiamo di certo se in quella circostanza il principe lo accontentasse: benchè ciò sembri probabile. Per l'opera del monumento a Francesco Sforza il Moro ricorse bensì all'artista fiorentino ma non sembrò entusiasta dell'opera sua se si rivolse a Firenze per cercare uno scultore che sapesse condurla a termine. È soltanto a partire dal 1497 circa che i documenti provano che il Moro affidò un'opera — il *Cenacolo* — a Leonardo e insistè per averla ultimata: da quel momento egli s'interessa veramente al maestro e chiede di lui e lo compensa e gli fa donativi. Men fortunato di Bramante, Leonardo trovò il principe disposto ad aiutarlo soltanto negli ultimi anni della sua dimora a Milano. Col grande artista dunque Lodovico il Moro — è doloroso dirlo — non meritò elogio di mecenate o lo meritò per pochi anni. Chi sa quale attività artistica meravigliosa avrebbe saputo imprimere alla pigra natura del grande fiorentino un principe colto, di vibrante natura estetica come Isabella d'Este! Con lei, sempre desiderosa d'avere intorno opere fresche ed elette e significative, un uomo come Leonardo non sarebbe stato certo così poco produttivo per ben quindici anni!

Il secondo periodo dell'attività a Milano — dov'egli ritornò alcuni anni dopo accoltovi signorilmente dal governatore francese Carlo d'Amboise, per dedicarsi piuttosto a lavori idraulici e scientifici che all'arte — non può essere oggetto di studio da parte nostra poichè ci siam prefissi di limitarci a rievocare le glorie della città al tempo di Lodovico il Moro.

La scuola di Leonardo a Milano.

Men che per pochi privilegiati la grande arte di Leonardo rimase senza effetto salutare nell'ambiente milanese per allora. Se ne togliamo gli ultimi anni il primo periodo milanese dell'artista passò quasi inosservato. Mente per eccellenza speculativa, ingegno poco fattivo, non poteva attrarre a sè gli artisti del luogo, così diversi da lui non solo per capacità creativa ma per tendenze. Quanto essi — per esigenze di committenti, per tradizione, pei bisogni stessi della gran città industriosa — erano portati a produrre molto e proficuamente, altrettanto Leonardo — s'è visto ripetu-

era nella collezione Giovio che andò perduta e di cui una vecchia copia è, di profilo, col nome di lui, nella collezione degli Uffizi. Un vecchio suo ritratto sconosciuto, della seconda metà del Cinquecento, abbiam trovato a Milano presso la contessa Benvenuti Martinez (fig. 689). In una tavola larga circa 90 cm. e alta 45 son le due mezze figure del Luini (tale è ritenuta per tradizione famigliare) e di Leonardo in manto rosso col mappamondo fra esse, vigorose di disegno, un po' cupe nelle ombre così da ricordare il Lomazzo. Leonardo veste un ampio manto rosso ed è raffigurato nella piena maturità con lunga barba color castagno, accigliato, espressivo. Noto è il disegno della Biblioteca Reale di Torino (Tav. XVII) da cui son tolti quello dell'Accademia di Venezia, quello di profilo di Windsor (fig. 688) e forse altri. A sua volta la copia degli Uffizi fu copiata più volte. Sull'iconografia di Leonardo cfr. MÜNTZ, op. cit. e *Le Musée... Jove* (in *Memoires de l'Inst. Nat. de France*, 36, 2. p.), TIRABOSCHI, *St. della lett. it.*, FREY, *Il Codice Magliabecchiano*. XVII, 17, ecc.

tamente — era tardo a concretare e più a produrre. Su ciò non v'è alcun dubbio: lo provano e la scarsa sua produzione di pittore, inceppata, per di più, dagli incessanti intimi tormenti del suo spirito incontentabile e le attestazioni dei più vecchi biografi. La vita che ne tracciò, con molta cognizione delle cose, nonostante qualche bizzarria qua e là facilmente avvertibile, il Vasari, è tutta ispirata a un tal concetto. « Egli si mise a imparare molte cose, e incominciate, poi l'abbandonava » — « quel cervello mai restava di ghiribizzare » — « Leonardo cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì. » — « Tanti furono i suoi capricci. » Incominciò il cavallo pel monumento allo Sforza « e tanto grande lo cominciò e riuscì, che condur non si potè mai ». Finì, è vero, il meraviglioso Cenacolo, ma fosse perchè « tentò modi stranissimi nel cercare olî per dipignere e vernice per mantenere l'opere fatte » il dipinto dopo pochi anni era in rovina, come le due figure dei duchi nella parete di contro. — « Dicesi — prosegue il Vasari — che essendogli allogato una opera del papa, subito cominciò a stillare olî ed erbe per far la vernice; per che fu detto da papa Leone: Oimè! costui non è per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell'opera ».

Quando Leonardo e il Perugino lavoravano insieme per Isabella d'Este, questa ebbe a scrivere argutamente che i due artisti andavano *ad gare de tarditate*, temendo che Leonardo *habbi ad essere vincitore*.

Al buon Vasari, uomo acuto e dotto, riuscì facile scoprir la ragione di tutto ciò. « Si può credere che l'animo suo grandissimo ed eccellentissimo, per esser troppo volonteroso, fusse impedito, e che il voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezione sopra perfezione, ne fusse cagione; talchè l'opra sua fosse ritardata dal desìo, come disse il nostro Petrarca » (1).

E tale fu realmente. L'artista, in un tormento di perfezione senza limiti, raramente toccò la fine del suo lavoro. Angustiato dall'incessante preoccupazione tecnica di vincer lo spazio con nuovi risultati di prospettiva non sol dei piani ma delle figure, di avvolger le masse nei chiaroscuri che danno continuità alla scena svolta nel quadro, di raggiungere l'espressione drammatica nel movimento oltre che nelle manifestazioni dei *moti dell'animo*, assillato da nuovi problemi, a pena risolti i precedenti, egli non poteva facilmente veder compiuta l'opera sognata. Ma quanto produsse era ben la prova ch'egli non invano proclamava che le figure dipinte avevano a mostrare sopratutto quegli intimi moti dell'animo. Alla dolcissima spirituale figura della Vergine delle Rocce aveva dato un'intensità di espressione ideale che l'arte lombarda non conosceva: alle vigorose figure degli apostoli seduti all'ultima cena aveva impresso così nuovi e originali ritmi di movimenti, così arditi raggruppamenti e tanta potente maestà espressiva — nonostante certa apparente freddezza di distribuzione dovuta certo alle esigenze della tradizione nel soggetto e della stessa architettura circostante — che l'opera sembrò troppo elevata ai modesti pittori della regione. Incapaci di attingere alla fonte purissima per rinvigorire l'arte loro si accontentarono di copiare il capolavoro. La *Cena* non portò quasi alcun buono influsso alla pittura lombarda e vano sarebbe cercarne le tracce nella pittura che seguì, tutta rivolta a imitare della grandissima arte di Leonardo la dolcezza e impossibilitata a renderne il vigore. Pochi — il Beltraffio, il Solari sopratutti — s'industriarono ad avvicinarsi a quei « dolci lumi » che « finiscono insensibilmente sulle piacevoli e dilettevoli ombre » da cui « nasce grazia ». Leonardo sognava un tipo ideale di umana e spirituale bellezza ch'egli ricer-

(1) VASARI. *Vite. Lionardo da Vinci.*

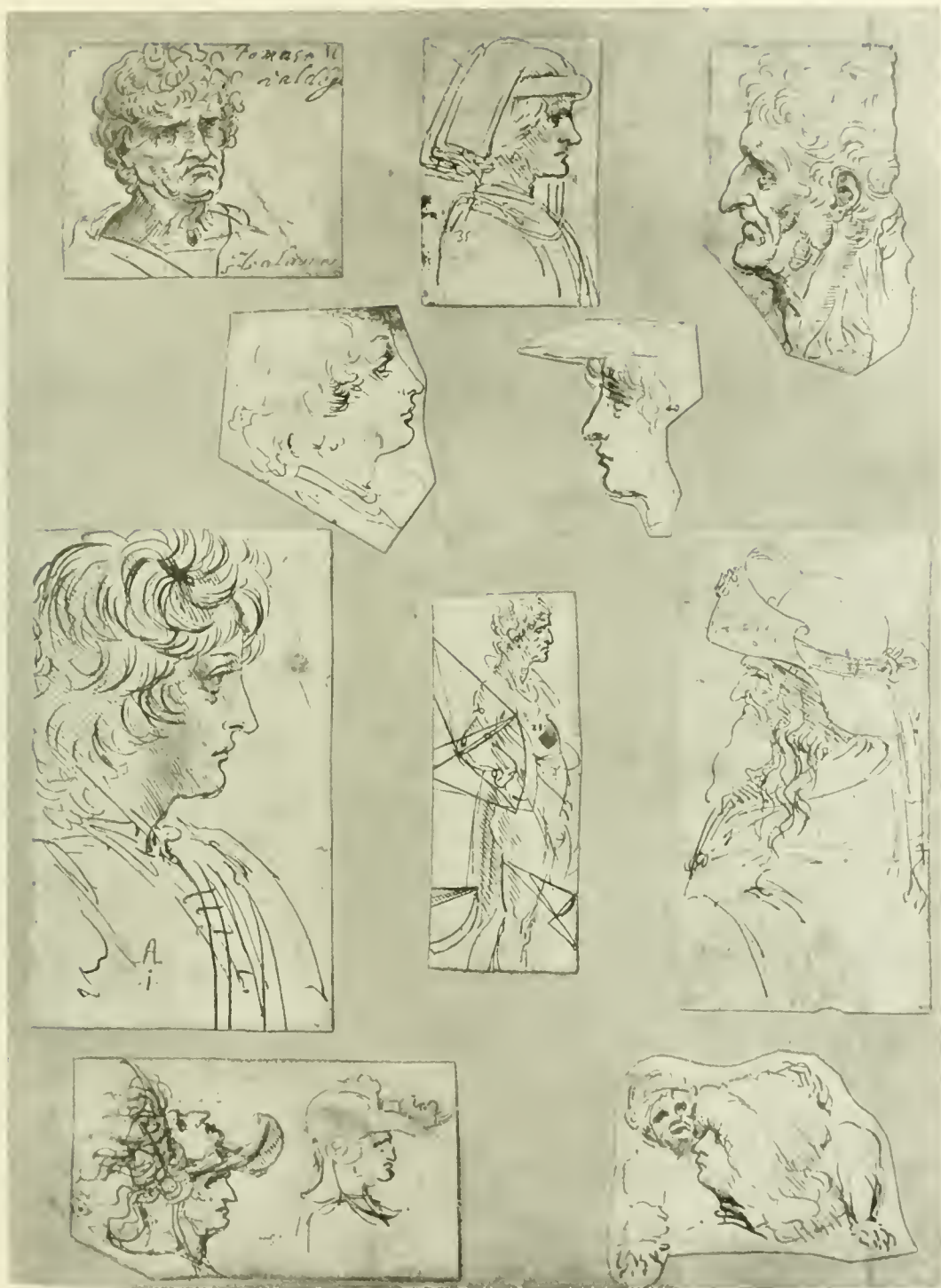



Fig. 690. - Disegni leonardeschi.
(Il vecchio di profilo col berrettone è ritenuto ritratto di Leonardo).
Biblioteca R. di Windsor.

cava incessantemente nella nostra specie e non nel mondo immaginoso de' semidei, come Michelangelo; i seguaci non intuirono quella perfetta bellezza e la scambiarono con la grazia. Più tardi, dopo la seconda dimora di Leonardo a Milano, l'opera sua fu più conosciuta e, a dir vero, anche misconosciuta. Gli imitatori della nuova generazione moltiplicarono le copie, irrigidirono i tipi del maestro, esagerarono la grazia esteriore delle sue figure.

Per questo fu detto da qualche critico che l'influenza da Leonardo impressa all'ambiente artistico lombardo impedì il naturale sviluppo della scuola locale.

Fig. 691. - Leonardo. Schizzo. (Nello stesso foglio che reca un disegno di putto nudo per la « Vergine delle Rocce »). - Biblioteca R. di Windsor.

Come pianeti minori attratti nell'orbita potente dell'astro grandissimo, i maestri del luogo furon costretti ad abbandonare la via chiaramente tracciata dinnanzi a loro e a percorrere uniformemente quella imposta dal nuovo maestro, a cui non sapevano ribellarsi. Impediti a brillare di luce modesta forse, ma propria, furono attratti da l'astro nuovissimo e costretti a rifletterne un po' della gran luce. Fu detto che se Leonardo non li avesse soggiogati con la forza innovatrice del suo genio, gli artisti milanesi, stimolati forse dal benefico influsso veneziano, fondendo le robuste qualità della tradizione dei primi pittori del luogo — il Foppa, Butinone, Zenale — con le attrattive del caldo colorito dei veneti, avrebber creata una scuola ben più sviluppata della bresciana, culminando con un artista come Paolo Veronese anzichè con un Luini o con un Gaudenzio Ferrari (1). Delle bellezze intime dell'arte del maestro fio-

(1) Berenson. *North Italian Pointers of the Renaissance.* Londra.

Fig. 692. - Leonardo. Foglio di disegni. - Biblioteca R. di Windsor.

rentino, cresciuto alla scuola del Verrocchio e perfezionatosi per quell'impulso personale elevatissimo ch'egli subiva dall'arte e a cui s'abbandonò tutto, i pittori milanesi non videro quasi altro che l'esteriorità. La grazia incantevole ma spirituale delle sue donne — dalla Vergine delle Rocce alla Gioconda — fu creduta leggiadria. La divina bellezza del Redentore e degli apostoli sembrò soltanto classica compostezza non mai raggiunta. L'incanto che doveva emanare dalle teste dei più giovani apostoli del Cenacolo prima della rovina (e quale può darcene idea lo squisito disegno per la testa di Filippo tutto vibrante di contenuta rassegnazione, tutto composto di intimo dolore e di soavità più che umana), la maestà dei vegliardi che alla vigoria esteriore di forti popolani accoppiano il sentimento degli eletti da Dio, fecer credere ai seguaci del maestro figure composte di apollinea grazia i primi, magnifici modelli di robusta venustà classica i secondi.

Fig. 693. - Maniera di Leonardo. Ritratto. Biblioteca Ambrosiana.

Ma i seguaci ignoravano l'intima febbre della ricerca, la smania incessante verso la perfezione propria al maestro. Il quale, interrogato perchè lasciasse incomplete le sue opere, avrebbe risposto — se crediamo al Serlio — « che per quanti sforzi facesse non gli era mai dato di raggiungere quella meta che rispondeva nell'idea del suo intelletto. » La risposta probabilmente non è vera, ma riposa su un sentimento antico della incontentabilità del maestro. Nè gli allievi, e più di tutti il Preda suo socio, conobbero quell'arte sua squisita di preparar coi bruni le figure per cavarne fuori, con le tinte luminose, i piani e, mediante un lavorìo paziente e dotto di mezze tinte stese religiosamente, quasi come un miniatore, dar loro quel rilievo e quella pastosità del corpo staccato dal fondo e circondato dall'atmosfera. Mancava loro quell'inesauribile senso dell'osservazione acuta e sapiente che lo induceva a eseguire le sue pitture pezzo per pezzo, meticolosamente, secondo le più severe leggi della prospettiva: così che la Gioconda riuscì un miracolo di dottrina artistica, perchè non solo il grandioso sfondo e le grandi linee della figura, ma braccia, mani, pieghe sono prospetticamente impeccabili, tecnicamente perfette.

E poichè mancava agli allievi non tanto il genio creativo quanto la conoscenza diretta degli stessi principi su cui l'arte leonardesca voleva informarsi, s'acconciarono a ripetere quelle figure e quei canoni apparenti dell'arte fino alla sazietà: e dipinsero donne leggiadramente sorridenti, il capo inchinato sulla spalla, gli zigomi lontani, gli occhi profondi dalle pesanti palpebre, il mento impeccabile, la bocca ondulata abbozzante un sorriso alle estremità; s'industriarono a rendere i bei colori vivaci e le lacche intense e gli azzurri trasparenti delle rocce e dei canali serpeggianti nel fondo e il paziente lavorìo delle pieghe ondulate e raccolte in terra e gli squisiti particolari

delle vesti belle di ricami, di perle allucciolate, di diamanti faccettati. E il maestro fu copiato, imitato anche ne' suoi disegni. Ma non tanto il tratteggio a lui peculiare, da sinistra a destra, e che solo s'incrocia a dar forza ai chiaroscuri, quanto il carattere d'improvvisazione e la maestra scioltezza che fanno conoscere que' suoi meravigliosi schizzi, permettono di misurare la distanza che lo separa dagli imitatori: i quali, specialmente nelle caricature, furon legione.

Per tutto ciò la critica moderna volle vedere in Leonardo il maggior complice di questa cospirazione lombarda per raggiungere una leggiadria un po' superficiale tanto adatta alla sottile sensualità della corte e dell'aristocrazia lombarda. Ma forse l'appunto peccò nella misura. Vi fu bene una parte eletta fra gli stessi fedeli del maestro che, meno schiava e più atta ad accogliere le migliori qualità di lui, non potè rinunciare alla tradizione della vecchia scuola lombarda. È la parte composta dei seguaci più diretti di Leonardo della vecchia generazione che lo avvicinarono: il Preda, il Beltraffio sopratutto, quando, come il primo, collaborarono con lui e quando ritrassero dal vero personaggi della corte. Meno schiavi del maestro di quanto non fossero i successivi seguaci, perchè ancor legati in parte ai vecchi pittori lombardi, essi si raccomandano per maggior vigoria e per maggior sincerità. Nemmeno un artista come Leonardo poteva distruggere gli effetti di una legge naturale che vuole che l'uomo conservi a lungo i gusti, le radicate tendenze della terra in cui è nato. La attività migliore di questo gruppo di pittori si esplica nel ritratto. Vi son ritratti del Beltraffio, del Solari, del Preda, di Bernardino dei Conti che, per larghezza di concezione, per nobiltà di fattura rivelano originalità e un sano influsso della grande arte leonardesca degni di ogni lode. A quei maestri dedicheremo in seguito un capitolo. L'intenso sentimento del maestro essi non seppero raggiungere invece nel modellare putti paffuti e rotondetti, nell'accarezzare col pennello Madonne sorridenti e gentili. Come gli allievi di Michelangelo peccarono nell'esagerare la forza impressa da lui alle sue figure, così i seguaci di Leonardo passarono quella giusta misura che segna la perfezione, oltre la quale s'inizia la decadenza; decadenza che s'accrebbe per opera dei continuatori della generazione più giovane. Lontani dal maestro — che aveva tardato a farsi conoscere a Milano e n'era partito — essi s'innamorarono talmente della grazia delle sue figure femminili che, incoraggiati dalle tendenze dell'ambiente, si studiarono di imitarla, mutandola in affettazione. Così, per opera di Giampietrino, di Marco d'Oggiono, di Cesare da Sesto, l'arte leonardesca, divenuta manierismo, condusse rapida alla decadenza.

Egli che proclamava, con l'esempio e con gli scritti, che l'artista non aveva a imitare gli altri maestri ma solo a studiar la natura, non può avere raccolto intorno a sè una scuola vera e propria nel moderno significato. Qualche seguace, qualche aiuto nel lavoro egli ebbe e ai loro dipinti, s'è visto, *mise mano*. Ma è disconoscere la natura dell'uomo ribelle, solitario, è rinnegare tutta l'opera sua originale di artista il credere sul serio, sulla base di dubbie attestazioni e dei noti intrecci che recan scritto *Accademia Leonardi Vinci*, ch'egli, a Milano, fondasse una scuola vera e propria, quasi con regole stabilite, con norme fisse d'insegnamento, come qualcuno ha creduto. Ma questo non può condurre a negare valore di documento storico a quelle attestazioni grafiche di un'Accademia Vinciana come piacque a qualcuno (1). È a credere che —

(1) PAUL ERRERA. *L'Accademia di Leonardo da Vinci* (in *Rassegna d'Arte*, Giugno 1901). — SOLMI, op. cit., pag. 91, ecc.

Fig. 694. - Autografo di Leonardo da Vinci. Lettera 18 Settembre 1507 al cardinale Ippolito d'Este.
(R. Archivio di Stato di Modena. Cancelleria Ducale Estense. B. 4).

secondo una moda del tempo ripristinata dal classicismo — come a Firenze, anche a Milano diversi valentuomini fra i letterati, i poeti, gli scienziati che — s'è visto — non mancavano alla corte e nell'insegnamento, si raccogliessero intorno a Leonardo, piuttosto durante il secondo periodo della sua dimora a Milano. E con lui si accendevan forse quelle intellettuali lotte cortesi, que' scientifici duelli di cui il Paciolo e qualche documento sincrono ci fanno cenno. Ma quasi sicuramente non figuravano nell'accolta dotta e volonterosa gli artisti, persone per lo più di limitata coltura e di modesta dignità di sentimento e di vita. Se qualcuno vi fu compreso — come il Melzi, il Beltraffio, gentiluomini di nascita, raffinati d'educazione, artisti per diletto — lo fu per merito della sua coltura e rappresentò un'eccezione.

Fra la modernissima critica che giudica severamente l'influenza dell'esempio di Leonardo sull'arte lombarda e gli antichi entusiasmi che per gli stessi continuatori dell'opera sua nutrivano i vecchi scrittori milanesi, v'è forse una media via di giudizio che più ci persuade. La legge naturale che esige lo sviluppo delle tendenze proprie alle razze diverse si può alterare per effetto di fenomeni esteriori ma non distruggere. Non è provato che la modesta vecchia scuola milanese non abbia, almeno in parte, percorsa tranquillamente la sua parabola sì che sia impossibile giudicare del grado a cui essa sarebbe giunta senza l'imposizione del fenomeno — ci si passi la parola — leonardesco. Vi furon bene a Milano artisti più attaccati alla tradizione lombarda che al desiderio di novità, i quali lavorarono, fiorirono, si spensero senza troppe concessioni alle formule nuove. Tali il Butinone e lo Zenale, tale il Bramantino, tale il Bergognone — per non parlar dei minori — che produssero opere numerose, in lento progresso, in contatto essi pure con Leonardo, rimasti a Milano molto tempo dopo di lui, in pieno Cinquecento, e che pure non ne risentirono l'influsso. Dei due primi si hanno notizie fino intorno al 1510, di Bramantino fino al 1536, del Bergognone fin dopo il 1520, del Foppa stesso, il vecchio caposcuola, fin quasi al 1516. E gli affreschi della cappella Grifi, di Sant'Eustorgio, di San Simpliciano e numerose pale d'altare mostrano pure a che grado — non altissimo ma degno di rispetto — sia giunta la scuola lombarda lasciata a sè, in completa evoluzione. I canoni dell'arte leonardesca furono dunque accolti dai soli pittori che per l'indole loro meglio sembrarono disposti a interpretarla seriamente o soltanto a popolarizzarla: e il rimpianto per una mancanza di maggiore originalità, se è il caso, vuol esser limitato a loro. La parabola della genuina scuola milanese, sia pure con file più assottigliate di seguaci, continuò tranquilla il suo percorso, quasi senza concessioni. Anzi, a giudicare da qualche indizio — lieve sopratutto per la limitatissima produzione pittorica di Leonardo a Milano — è quasi a credere che lo stesso maestro fiorentino non sia rimasto del tutto insensibile alla severa dignità di quei maestri lombardi. Impressionabile come egli era, osservatore per eccellenza, assimilatore fortunato in tutti gli altri rami dell'attività intellettuale, non può, nella pittura solamente, essersi indotto a seguire soltanto l'inclinazione personale. Lo studio iniziato così magistralmente, nella gioventù, a Firenze, lo portò sicuramente a osservare, a modificare, ad ampliare

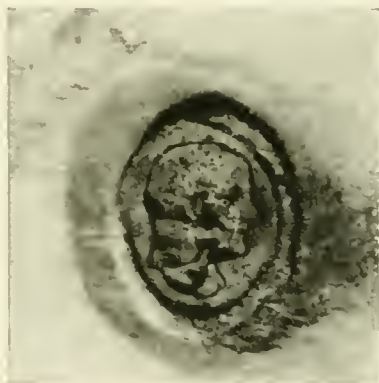



Fig. 695. - Sigillo di Leonardo nella stessa lettera.

il suo repertorio d'idee e di precetti a Milano, nella maturità dello spirito. Certo l'influenza dell'ambiente milanese egli subì qualche poco nello studio delle scienze esatte, nelle abitudini, persino nella lingua.

Nella maggior larghezza di modellato dei visi femminili suoi eseguiti — nei dipinti e nei disegni — dopo il 1482 v'è già una linea più ovale, più vigorosa nel tempo stesso ch'è pur nel tipo lombardo — da gli occhi profondi, gli zigomi piuttosto lontani e pronunciati, la bocca ondulata — e che in embrione ma chiaramente si troverà nelle figure dello Zenale (dello Zenale, si ricordi, di cui Leonardo fu amico se non proprio consigliere come volle il Vasari) e nelle dolci Madonne del Bergognone. Come a dar vigore ai suoi apostoli potenti — se tuttavia v'è sviluppato il disegno e perseguito il sentimento che sono già nelle superbe figure maschili abbozzate nella fiorentina *Adorazione dei Magi* — può avere giovato qualche poco l'avere avuto sott'occhio gli affreschi brulicanti di forti cavalieri e di santi pensosi, dipinti dal Foppa nella cappella Portinari, da Butinone e da Zenale in quella del protonotario Grifi e in numerose altre opere in gran parte perdute e dallo stesso dolcissimo Bergognone nelle sue pale d'altare.

Ma Leonardo, che aveva detto ai pittori *che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro perchè sarà detto nipote e non figliuolo della natura*, fu scelto a soggetto d'imitazione dalle nuove generazioni di artisti. Le idealità dei secoli precedenti egli aveva realizzate, ma quasi tutti i pittori che si avvicinarono timorosi alle opere sue le studiarono, le riprodussero ma non le compresero. La bellezza intima rimase ignota a loro perchè non avevano intuito l'essenza di quella grande arte che aveva saputo dare alle belle figure i movimenti *annunziatori del moto dell'animo.*

Copia della *Cena*. (Dal catalogo della collezione Giovio-Mantovani Orsetti. - Milano, 1898).